汉译世界学术名著丛书

美学

第三卷 下册

〔德〕黑格尔 著



汉译世界学术名著丛书

美　学

第三卷下册

〔德〕黑格尔 著

朱光潜 译





商务印书馆

1996年·北京

汉译世界学术名著丛书

美　学

第三卷　下册

〔德〕黑格尔著　朱光潜译

商　务　印　书　馆　出　版

（北京王府井大街36号　邮政编码100710）

新华书店总店北京发行所发行

民　族　印　刷　厂　印　刷

ISBN 7-100-01143-4/B·160

1981年7月第1版　　开本 850×1168 1/32

1996年6月北京第9次印刷　　字数 268千

印数 20 000册　　印张 12 5/8 插页 4

定价：14.00元

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

ÄSTHETIK

Aufbau-Verlag, Berlin, 1955

本书据柏林建设出版社 1955 年版译出

汉译世界学术名著丛书

出 版 说 明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从今年着手分辑刊行。限于目前印制能力，现在刊行五十种，今后打算逐年陆续汇印，经过若干年后当能显出系统性来。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界著译界给我们批评、建议，帮助我们把这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1981年1月

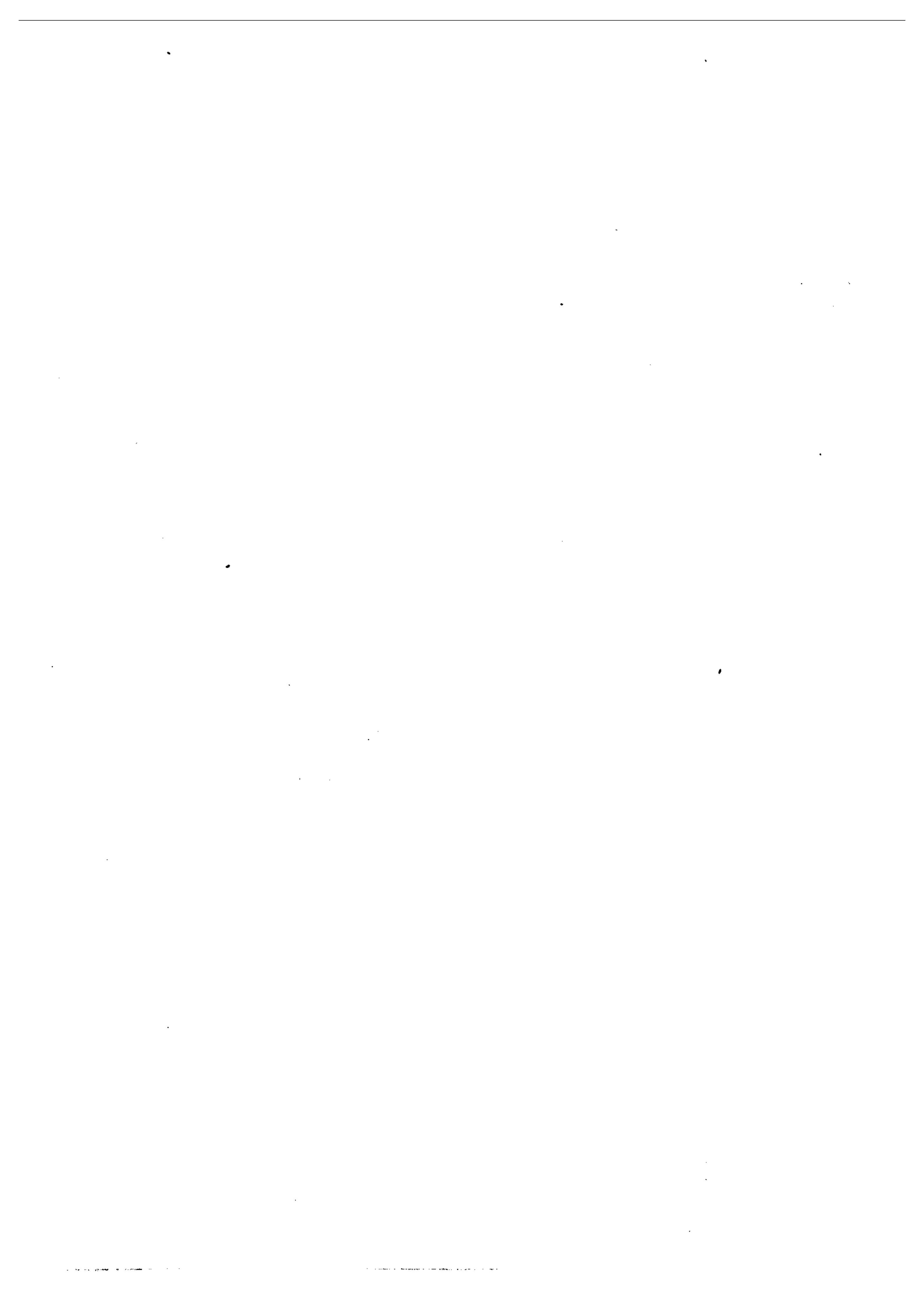
目　　录

第三卷(下)　各门艺术的体系(续)

第三部分　浪漫型艺术(续)

第 三 卷（下）

各门艺术的体系（续）



第三部分　浪漫型艺术(续)

第三章　诗

序　　论

1. 古典建筑的庙宇要有一个神住在里面，于是雕刻就把具有造形艺术美的神放在庙里，供雕神所用的材料获得在本质上并非外在于精神的形式，亦即既定内容本身所固有的形像。但是雕刻形像的躯体和感性外貌以及观念性的普遍理想既不宜于表现主体内心生活，又不宜于刻划个别事物的特殊面貌，因此就必须有能运用这两方面因素的新型艺术，才能体现宗教生活和世俗生活的内容意蕴。这种既能表达内心生活又能刻划个别事物特征的表现方式，按照造形艺术的原则来说，就要由绘画提供，因为绘画把形像的实在外表转化成为观念性较强的颜色现象，而且把内在心灵当作描绘的中心。以上三种艺术，第一种是象征型的，第二种是造形艺术中的理想型(即古典型)的，第三种是浪漫型的，它们都在精神和自然界事物的感性外在形像这个共同范围里活动。

但是精神性内容在本质上属于意识界内心生活，对于这种内容，外在形像提供观照的一些纯然外在现象的因素却是一种异质的东西，所以艺术必须把它的构思从这种异质的东西解脱出来，移到一种在材料内容和表现方式两方面都较为内在即观念性较强

的领域里去。我们前已说过，这就是音乐在艺术发展中向前迈进的一步，因为音乐把单纯的内心生活和主体情感，不是表现为可以眼见的形像，而是表现为专供心领神会的震动的声音图案。但是音乐也因此走到另一极端，走到未经明确化的主体凝神状态，其内容在音调里只获得一种仍然是象征式的表现。因为音调本身并无内容意义，它的定性只能从数量比例上见出；而精神内容的质的方面虽然也大体适应这种数量关系及其展现出的重要差异，矛盾对立与和解，而它的质的定性却仍不能通过音调而完满地表现出来。为着表现这种质的定性，为着克服音乐的片面性，就必须求助于文字的较精确的陈述，就要有一种歌词，才能表达内容中特殊的和见出特征的方面，才能使迸发于音调的那种主体因素得到较明确的充实。由于这种借助文字来表达观念和情感的方式，音乐所抽象地表现的内心生活固然得到一种较清楚和较明确的展现，但是由音乐这样构成的却不是观念本身及其符合艺术的形式，而是观念所伴随的内心生活，另一方面音乐也经常抛弃它和文字的结合，以便无拘无碍地在自己所特有的音调领域里自由发展。因此，观念的领域也分离出去，不再与单纯的抽象的内心生活结合在一起，而要形成它所特有的具体的现实世界，这样它也就离开了音乐，让自己在诗的艺术里获得一种符合艺术的存在。

诗，语言的艺术，是第三种艺术，是把造形艺术和音乐这两个极端，在一个更高的阶段上，在精神内在领域本身里，结合于它本身所形成的统一整体。一方面诗和音乐一样，也根据把内心生活作为内心生活来领会的原则，而这个原则却是建筑、雕刻和绘画都无须遵守的。另一方面从内心的观照和情感领域伸展到一种客观

世界，既不完全丧失雕刻和绘画的明确性，而又能比任何其它艺术都更完满地展示一个事件的全貌，一系列事件的先后承续，心情活动，情绪和思想的转变以及一种动作情节的完整过程。①

2. 继绘画和音乐之后，诗更确切地形成了浪漫型艺术的第三方面。

2a）这一部分是因为诗的原则一般是精神生活的原则，它不象建筑那样用单纯的有重量的物质，以象征的方式去表现精神生活，即造成内在精神的环境或屏障；也不象雕刻那样把精神的自然形像作为占空间的外在事物刻划到实在的物质上去；而是把精神（连同精神凭想像和艺术的构思）直接表现给精神自己看，无须把精神内容表现为可以眼见的有形体的东西。另一部分也是因为比起音乐和绘画来，诗不仅在更丰富的程度上能把主体的内心生活以及客观存在的特殊细节都统摄于内心生活的形式，而且能把广泛的个别细节和偶然属性都分别铺陈出来。

2b）但是从另一方面看，诗作为统摄绘画和音乐的整体，也应和它所统摄的两种艺术在本质上区别开来。

2b1）从这个观点来看绘画，凡是要按照外在现象去把一种内容提供观照的地方，绘画总是占优势。诗固然也能运用丰富多彩的手段去使事物成为可供观照的鲜明形像，因为艺术想像的基本

① 以上第一段说明诗在历史发展中的地位。诗与绘画和音乐同属于浪漫型艺术，是绘画和音乐两极端在更高阶段上的统一。绘画提供明确的外在形像，但在表现内心生活方面还有欠缺，于是才有音乐；音乐在表现内心生活的特殊具体方面又欠明确，于是才有诗。作为语言的艺术，诗既能象音乐那样表现主体的内心生活，又能表现客观世界的具体事物，所以诗是艺术发展的最高峰，是抽象普遍性和具体形像的统一。

原则一般都是要提供可供观照的形像；但是诗特别要在观念或思想中活动，而观念或思想是精神性的，所以诗要显出思想的普遍性，就不能达到感性观照的那种明确性。此外，诗为着使一种内容成为可供观照的具体形像，所使用的那些不同的项目细节却不能像在绘画中那样统摄于一个平面整体，使一切个别事物都同时并列地完全呈现于眼前，而是分散开来的，以致观念中所含的许多事物，须以先后承续的方式，一件接着一件地呈现出来。不过这只是从感性方面看才是一个缺点，而这个缺点是可由精神(心灵)来弥补的；因为语言在唤起一种具体图景时，并非用感官去感知一种眼前外在事物，而永远是在心领神会，所以个别细节尽管是先后承续的，却因转化为原来就是统一的精神中的因素而消除了先后承续的关系，把一系列形形色色的事物统摄于一个*单整的*形像里，而且在想像中牢固地把握住这个形像而对它进行欣赏。此外，如果拿诗和绘画来对比，在感性现实和外在定性方面的这种欠缺在诗里却变成一种无可估计的富饶，因为诗不象绘画那样局限于某一定的空间以及某一情节中的某一一定的时刻，这就使诗有可能按照所写对象的内在深度以及时间上发展的广度把它表现出来。真实的东西只有在一种意义上才是具体的，那就是它统摄许多本质的定性于一个统一体。但是就显现出来的来说，这些定性不仅展现为空间上的并列，而且展现为时间上的先后承续，成为一种历史，而这种历史的过程如果让绘画来表现，却只能使用不适合的方式。就连每一棵树或每一个枝条在这个意义上都有它的历史，都有一种转变和先后承续，都有许多不同情况结合成的完备的整体。精神领域的情况尤其是如此。精神只有作为实在的，显现于现象的精

神，才可以完备地表现出来，要做到这一点，就必须使它的历史过程呈现于我们的观念里。①

2b2）上文已经说过，诗所用的外在材料（媒介）是音调，这是它和音乐所共同的。随着各门艺术逐渐上升的次第，完全外在的东西，即就坏的意义来说的客观物质，在逐渐消失，以至最后消失在声音这种主观因素里，声音摆脱了可以眼见性，用外在的东西（媒介）去使内在的东西（内容）成为可以感知的。音乐的基本目的是把音调仅仅作为音调去构成形像。心灵在乐调及其和谐的基本关系发展中所感受的尽管是对象的内在的东西或是心灵自身的内在的东西，使音乐具有它的独特性格的却不是单纯的内在的东西，而是与音调最密切地交织在一起的心灵，是音调这种音乐的表现手段所构成的形像。由于这个缘故，在音乐里占主要地位的愈是由内在的东西灌注生气的音调，而不是单纯孤立的内在的东西，音乐也就愈是音乐，愈是独立的艺术。但是正是由于这个缘故，音乐只是在相对的或有限的程度上才能表现丰富多彩的精神性的观念和观照以及广阔的意识生活领域，而且就表达方式来说，不免停留在它所采为内容的那种对象的抽象普遍性上，只表达出模糊隐约内在心情。等到心灵愈能把这种抽象的普遍性展现为具体的观念

① 第二段总题是诗与绘画和音乐的区别和优劣。这第一节就诗和绘画进行对比，可以说是就莱辛在《拉奥孔》里所提的诗画异质说加以批判的接受。莱辛认为画较宜于描绘在平面上同时并列的静态，诗较宜于叙述在时间上先后承续的动作，黑格尔基本上承认了这个分别，但是认为诗不象绘画那样能使同时并列的事物一目了然地呈现出来，这只是从感性方面去看，才是一个缺点，但是诗主要诉诸精神而不只是诉诸感官，精神可以“统摄许多本质定性于一个统一体”，因而弥补了上述缺点。更重要的是诗能显示事物的历史发展过程而画不能，所以诗高于画。

目的，动作和事件的整体，而且在这种展现中逐步加上个别化的认识，它也愈要抛弃单纯情感的内心生活，凭着想像把这种单纯情感的内心生活转化为客观现实世界，而且由于这种转化，它也就愈要放弃完全用音调为媒介的办法去表达由转化而获得的新的精神财富。正如雕刻所用的材料(媒介)太贫乏，不足以表达出绘画能表达得很生动鲜明的那种较丰满的现象，音调关系和乐调的表达方式也不能完全体现诗凭想像所创造出来的那些形象。因为这些形象不仅具有意识到的观念的明确性，而且是用外界现象铸成，来供内心观照的。因此，心灵不用单纯的音调而用文字作为表达工具。文字固然没有完全抛弃声音因素，但是已把音调降低为只供传达用的单纯外在的符号。这就是说，由于受到精神性观念的充实，音调变成了语调，而文字也从本来有自在目的的东西变成失去独立性的表现精神的工具。象我们前已确定了的，这就是音乐和诗的基本区别。语言艺术的内容是由丰富想像所造成的全部观念(思想)领域，这个领域如果单就它本身来看，纯粹是精神性的，而且从来不越出精神性范围，但是当这种精神性的东西表现于一种外在的东西上面时，它也只把这种外在的东西当作一种与内容本身有别的符号。在音乐里艺术已不再让精神性的东西淹没在一种感性的可以眼见的就在目前的形象里去(像在绘画里那样)；在诗里艺术也放弃了音调这个对立因素及其感觉，至少是不把音调当作适合的外在媒介或表达内容的唯一工具。在诗里内在的东西当然也表现出来了，但是它不愿在虽然也是观念性的而同时却也是感性的音调里去找它的真正的客观存在(体现)，它的真正的客观存在只有在它本身上才找得到，这样才能把精神内容，按照它在纯

粹想像中的模样去表现出来。[①]

2c) 第三，如果我们从诗与音乐，绘画以及其它造形艺术的区别来看诗的特性，那就可以看出：诗的特性就在上文提到的感性表现方式的降低以及一切诗的内容的明确展现。这就是说，如果在诗里声音不能像在音乐里那样，颜色也不能象在绘画里那样，用来表达全部内容，音乐按照拍子，和声与旋律去处理内容的方式就不适用于诗了，剩下来的大体上就只有字和音节的时间长短的配合以及节奏和声韵之类，这些因素并不是特别适合于表达诗的内容的，而是一种偶然的外在因素，但仍采取艺术的形式，只是因为艺术不能让作品的外在方面任意采取任何偶然的形式。

2c1) 这样把精神内容从感性材料（媒介）中抽回来，马上就要引起一个问题：诗所特有的外在客观因素既然不是音调，它究竟是什么呢？我们可以简单地回答说：那就是内心中的观念和观感本身。这些精神性的媒介代替了感性的媒介，成了诗的表现所用的材料，其作用就象大理石，青铜，颜色和音调在其它艺术里一样。我们在这里不应发生误解，认为观念和观感应该看作诗的内容。这种看法当然也有正确的一面，下文还要详谈，不过同时却要指出一个要点：观念，观感和情感等等是诗用来掌握和表达任何内容的特有的形式，——既然传达所用的感性媒介（声音）只起辅助作用，这些形式就提供要由诗人加以艺术处理的独特的材料（媒介）。在诗里，主题或内容固然也要成为对心灵是客观的或对象性的东西，

① 这一节说明音乐与诗的基本区别在于：音乐是单纯的声音艺术，诗却是语言艺术。诗是音乐进一步的发展，单纯的音调变成语调，在内容方面音乐所表现的是内心生活的抽象的普遍性，诗所表现的却是想象所创造的远较深广也远较明确具体的思想境界。

不过这种客观对象是用内在于心灵的东西代替前此其它艺术所用的外在现实中的事物，它只有意识本身中作为心灵所观照出和想像出的纯然精神性的东西，才获得一种客观存在。这样，心灵就在它的主位变成自己的对象，[①]把语言因素只当作工具，既用来传达，又用来直接显现于外在事物，这种外在事物仿佛是一种单纯的符号，心灵一开始就要从这种外在事物中抽脱出来而回到它本身。[②]因此，对于真正的诗来说，接受诗作品的方式是听还是读，并无关宏旨；诗可以由一种语言译成另一种语言或由韵文改成散文，尽管音调变了，诗的价值却不会受到严重的损害。[③]

2c2）其次，还有一个问题：在诗里这种作为材料和形式的内在观念究竟运用到什么上去呢？回答是：应该运用到一般精神旨趣方面的绝对真实的东西上去。这不仅包括绝对真实事物的实体性，即象征型艺术所暗示的或古典型艺术所加以具体化的那种普遍性（理念），而且还要包括体现这种实体性的一切特殊的和个别的东西，因而几乎全部包括凡是精神（心灵）所关心和打交道的事物。因此，语言的艺术在内容上和在表现形式上比起其它艺术都

---

①．意识到自己的内心活动，这种内心活动就变成自己的对象。心灵既是认识主体，又是认识对象，这样它才是自觉的。

② 照原文直译，意思艰晦。依黑格尔的辩证逻辑，精神外化于外在事物，这外在事物否定了精神的抽象性，但是同时因结合到精神意蕴，又否定了外在事物的纯然外在性，这种否定的否定，又使精神返回它本身，以精神与物质的统一体（作品）呈现于观照。

③ 这一节进一步说明诗是语言的艺术。语言的声音是凭感官接受的，只是标志意义的符号，不象在音乐里作为唯一的传达媒介，而只是传达媒介中的次要素。诗的主要媒介是字音所标志的意义或观念，所以观念在诗里既是内容又是传达媒介。观念是精神性的，内在的，所以黑格尔认为诗是用精神性的媒介传达精神性的内容，外在的感性物质的作用降低了，因此诗成为最高的艺术。

远较广阔，每一种内容，一切精神事物和自然事物，事件，行动，情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形像化。①

2c3) 但是这样最丰富多采的材料并不因为一般都可形成观念而就成为诗的，因为日常的意识也能用完全同样的内容来形成观念和个别具体化为一些零星的知觉，但不能因此就成为诗的。我们在上文就是着眼到这一点，才把观念称为材料和因素。这种材料只有通过艺术才获得一种新的形象，一种适合于诗的形式。这就象颜色不直接成为绘画的颜色，声音也不直接成为音乐的声音一样。这种区别可以概括为一句话：使一种内容成其为诗的并不是单作为观念来看的观念，而是艺术的想像。这就是说，如果艺术的想像把观念掌握住，用语言，用文字及其在语言中的美妙的组合，来把这观念传达出去，而不是把它表现为建筑的雕刻的或绘画的形像，也不是使它变成音乐的音调而发出声响。

由此必然要产生的最迫切的要求就只有两方面：一方面内容既不应理解为理智性的思辨性的思想，也不应理解为未经语文表达的情感或纯然外在事物的鲜明和精确；另一方面内容也不应以有限事物的那种偶然的，零散的和相对的形式呈现于观念。因此，诗的想象有两个特点：第一，它应该介乎思维的抽象普遍性和感觉的具体物质性这二者之间，象我们在论造形艺术作品时已经说明过的。其次，诗的想象应该满足我们在第一卷里对每一种艺术作品所提的要求，这就是：诗的想象在内容上必须有独立的自觉的目的，把它表现成为从纯粹认识的兴趣来看是一种独立自足的完整

① 这一节说明诗应表现绝对真实的理念的普遍性和体现普遍理念的一切具体事物的特殊性，所以它的内容包括全部精神界和自然界的事物。

的世界。内容只有这样通过适合它的表现方式才形成艺术所要求的有机整体，其中各部分显出紧密的联系和配合。它和相对的有限世界相反，是独立自由的，只为它本身而存在的。①

3. 关于诗和其它各门艺术的区别，我们最后还要讨论的一点是诗的想像把它所造的意像表现于外在材料(语言媒介)时所处的与其它艺术不同的情境。

前此所讨论过的那些艺术都极其认真地对待它们所运用的感性因素(媒介)，因为它们给内容所造的形象只能是用青铜，大理石，木材之类有体积和重量的物质以及颜色和声音所能表现的。在某种意义上，诗要完成的任务当然也与此类似，因为在诗的创作过程中诗人也必经常考虑到所创造的形象是要通过语言的媒介去传达给心灵领会的。但是整个情境就因此改变了。

3a) 这就是说，在造形艺术和音乐里，感性媒介起着重要的作用，而这种材料(媒介)又各有特殊定性，能完全靠石头，青铜，颜色，或声音去获得具体的实际存在(获得表现)的东西就要局限于比较小的范围里了，所以前此所讨论过的那些艺术在内容上和在艺术构思方式上都不免局限在一种框子里。因此我们前此曾把每一门艺术和一定的艺术类型紧密地联系起来，每一类型所特有的表现方式只对某一门艺术才适合，对其它各门艺术却不适合，例如建筑与象征型艺术，雕刻与古典型艺术，绘画和音乐与浪漫型艺术，都是紧密联系在一起的。当然，每门艺术在它的这一边缘或那一

① 这一节说明诗的内容不是单纯的观念而是艺术的想象，即诗人按照语言艺术的特性进行艺术处理过的观念。这种观念既不是抽象的思想，也不是对具体事物的直接感觉，而是介乎这二者之间的诗的想象。这种诗的想象所形成的是一种排除偶然性的具有自觉目的的有机整体。

边缘，也有越界侵犯到其它艺术类型里去的情况，因此我们曾有可能谈到古典型和浪漫型的建筑，象征型和基督教型（浪漫型）的雕刻，乃至还必须提到古典型的绘画和音乐。但是这些反常越界的现象并不能达到各门艺术所特有的最高成就，时而只是某门艺术开始分出旁支时一种准备性的探索，时而标志某门艺术的转变的开始，这门艺术所掌握的内容的处理材料的方式只有等待艺术的进一步发展，才可以形成完全适合于它的艺术类型。大体说来，在内容的表现方式上最贫乏的是建筑，雕刻已较丰富，而绘画和音乐的范围则可能推广到很大。随着外在材料的观念性日益上升，[①] 随着每门艺术向多方面专门化的倾向日益增长，内容本身以及表达内容的形式也就日益多样化了。至于诗则一般力求摆脱外在材料（媒介）的重压，因而感性表现方式的明确性并不至迫使诗局限于某一种特定的内容以及某些特定构思方式和表现方式的窄狭框子里。因此，诗也可以不局限于某一艺术类型；它变成了一种普遍的艺术，可以用一切艺术类型去表现一切可以纳入想像的内容。本来诗所特有的材料就是想像本身，而想像是一切艺术类型和艺术部门的共同基础。

在另一部分（第二卷）讨论各种艺术类型结束时，我们就已得过与此类似的结论：艺术类型发展到了最后阶段，艺术就不再局限于某一类型的特殊表现方式，而是超然于一切特殊类型之上。在各门艺术之中，只有诗才有可能这样向多方面发展。这种可能性在诗的创作过程中以两种方式得到实现；一种是通过对每一种特

① 外在材料（媒介）的感性方面（如木石铜之类）的作用日益降低，观念性媒介（如声音和语言）的作用就日益上升。

殊类型的实际加工,使其尽量发展;另一种是通过解放束缚,不再受某一类型的特殊内容和构思方式的限制,无论它是象征型的,古典型的,还是浪漫型的。①

3b) 从以上所说的看来,我们所已确定的诗在科学发展中的地位也可以得到证实。诗比任何其它艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则,因此,对艺术的科学研究似应从诗开始,然后才转到其它各门艺术根据感性材料的特点而分化成的特殊支派。但是根据我们在各种艺术类型方面所已见到的情况来看,哲学阐明过程就应分两方面,一方面是对精神内容的深入研究,另一方面要证明艺术开始只在寻找适合的内容,然后找到它,最后就要越出它的范围。美和艺术的这种概念或原则也应在各门艺术本身上得到证实。所以我们曾经从建筑开始,建筑还只是在努力寻求怎样用一种感性材料来充分表现一种精神内容,只有通过雕刻,艺术才达到内容与形式的真正的统一,到了绘画和音乐,由于要显出内容意蕴的内在性和主体性,已经达到的统一又开始分裂了,无论从构思方面看还是从感性表达方面看,都是如此。这种情况在诗里显得最突出,因为诗在它的艺术体现中基本上要脱离和降低现实感性因素,决不是还不敢冒然进入外在现实去施展身手和体现艺术的一种创作态度。如果要对这种解放② 进行科学的解释,首先就要弄清楚艺术所要设法摆脱的究竟是什么。这个问题和诗能采取一

① 这一节说明诗在艺术发展中达到了最高阶段。诗作为语言的艺术,所用的材料或媒介是观念性的而不是单纯感性的,所以不受造形艺术和音乐所受到的感性材料的局限。诗凭想象而诉诸想象,而想象是一切艺术类型的共同基础,所以诗是"普遍的艺术",不专属于某一艺术类型。但是黑格尔实际上却把诗和绘画和音乐同归到浪漫型艺术里讨论。

② 指诗从外在感性材料中解放出来。

切内容和一切艺术形式这一情况是有密切联系的。我们也应把这种情况看作争取整体的成就，从科学[1]眼光来看，这种成就只应看作对局限于个别特殊这一情况的否定或扬弃。要理解这一点，我们就必须先研究由整体所否定冒充为唯一有效的那些片面性的表现。

只有通过这样的研究，才可以看出诗也是这样一种特殊的艺术：到了诗，艺术本身就开始解体。从哲学观点来看，这是艺术的转折点：一方面转到纯然宗教性的表象，另一方面转到科学思维的散文。我们前已说过，美（艺术）这世界的界线之外一边是有限世界和日常意识的散文，艺术力求从这种散文领域里挣脱出来，走向真理；另一边是宗教和科学的更高的领域，到了这里艺术就越界转到用一种尽量不涉及感性方面的方式去掌握绝对。[2]

3c）因此，尽管诗用精神的（观念性的）方式把美的事物的整体再现得很完满，这种精神性毕竟也造成诗这最后一个艺术领域的缺点。为着说明这一点，我们从艺术体系中挑出建筑来和诗对比。建筑艺术还不能使精神内容统治客观材料，还不能用客观材

---

① 黑格尔把哲学也包括在科学里，往往用"科学"称呼哲学，特别是辩证哲学。

② 这一节讨论艺术哲学的两种可能的研究程序。就诗是最高的艺术，具有一般艺术的普遍原则和共同基础来说，艺术哲学似应从诗开始，然后由一般转到特殊，即其它各门艺术；但是黑格尔所采取的不是这种从概念出发的程序，而是由低级到高级的历史发展的程序，高低是以精神内容与感性表现方式是否相适合为标准的。顺历史发展程序，黑格尔从建筑开始，经过雕刻转到绘画和音乐，最后终结于诗。到了诗，艺术就要解体，精神活动于是上升到宗教和哲学的领域。黑格尔想借此说明艺术发展的历史过程是精神因素逐渐上升而感性因素（实际就是物质因素）逐渐降低的过程，亦即精神逐渐从物质的局限中解放出来的过程。从他的辩证观点看，这也就是统一体或整体否定片面的个别特殊事物的过程。这种观点是以精神外化为自然（物质世界），对立面经过调和而达到较高阶段的统一这种黑格尔式的客观唯心主义辩证法为基础的。

料造成适合于精神的形像。诗却不然，它在否定感性因素方面走得很远，把和具有重量占空间的物质相对立的声音降低成为一种起暗示作用的符号，而不是象建筑那样用建筑材料造成一种象征性的符号。因此，诗就拆散了精神内容和现实客观存在的统一，以至于开始违反艺术的本来原则，走到脱离感性事物的领域，而完全迷失在精神领域的这种危险境地。在建筑和诗这两极端之间，雕刻以及绘画和音乐站在一种不偏不倚的中间地位，因为这几门艺术还能把精神内容充分体现于一种自然因素(感性材料)里，而且既可以用感官去接受，也可以用精神去领会。尽管绘画和音乐，作为浪漫型艺术，已经运用较富于观念性的材料，它们毕竟还显出客观存在的直接性(使客观存在直接显现于感官)，而这种直接性随着观念性的强化，就开始消失。另一方面这两门艺术由于运用颜色和声音，比起建筑所用的材料来，能更丰富地显示出特殊细节的全貌和多种多样的形状构造。

诗当然也要找出一个弥补缺陷的办法，这就是使客观世界呈现到眼前，达到连绘画(至少是单幅画)也不能达到的广度和多样化。不过诗所表现的永远只是一种内在于意识的现实，如果诗也要凭艺术的体现去产生强烈的感性印象，它就只有两条路可走，一条是借助于音乐和绘画，运用不属于它本行的手段，另一条是坚守真正的诗的地位，只用音乐和绘画这两门姊妹艺术作为助手，把精神的观念，即向内心的想像说话的那种诗的想像，作为诗应特别关心的主要任务，提到突出的地位。

诗和其它艺术的基本关系大致如上所述。关于诗艺本身的较详尽的研究，我们须按照下列几个观点来进行。

上文已经说过，内在观念本身既提供了诗的内容，又提供了诗的材料（媒介）。但是在艺术范围以外，观念已是意识活动的最通常的形式，所以我们首先要把诗的观念和散文的观念区别开来。诗也不能停留在内心的诗的观念上，而是要用语言把臆造的形像表达出来。在这方面诗又有两件事要做：第一，诗必须使内在的（心里的）形像适应语言的表达能力，使二者完全契合；其次诗用语言，不能象日常意识那样运用语言，必须对语言进行诗的处理，无论在词的选择和安排上还是在文字的音调上，都要有别于散文的表达方式。

尽管诗用语言的表达方式，诗却最不受其它各门艺术所必受的特殊材料所带来的局限和约束，所以诗具有最广泛的可能去尽量运用各种不同的艺术的表现方式，却不带任何一门其它艺术的片面性。诗的种类因此也显得最完备。

按照这个观点，我们在下文将讨论：

1. 诗的一般意义和诗的艺术作品；
2. 诗的表现；
3. 诗的分类：史诗，抒情诗和戏剧体诗。①

A. 诗的艺术作品和散文的艺术作品的区别

凡是写过论诗著作的人几乎全都避免替诗下定义或说明诗之

① 这一节讨论诗由高度观念化，脱离感性材料所产生的缺陷在于破坏精神内容与客观现实的统一，补救的办法在于借助其它艺术，同时却保持诗诉诸想象的特点；最后给诗的全部题材画了一个轮廓。

所以为诗。事实上如果一个人事先没有研究过什么才是一般艺术的内容和表象方式，一开始就谈诗之所以为诗，就想确定诗的真正本质，那确是很困难的。这种困难会显得更大，如果从一些个别作品的特殊属性出发，就想根据这方面的认识去确定可以适用于各种诗的一般原则，这样做就会把许多性质极不相同的作品都算作诗了。如果人们接受了这种办法，然后再追问有什么理由要承认这些作品是诗，马上就会碰到上文所说的困难了。很幸运，我们在自己所站的立场上就可以克服这种困难。就一方面来说，我们一般并不是从个别现象出发去找到关于事物本质的普遍概念，而是设法从概念中抽绎出概念的实际体现，因此我们无须把一般人所称为诗的一切作品都放在我们现在所研究的范围里，都纳入我们的诗的概念里，先要知道诗的概念，然后才能确定一部作品是不是诗。就另一方面看，我们现在也无须说明诗的概念，因为诗的概念就是我们在第一卷里关于一般美和理想所已阐明过的道理。诗的本质在大体上是和一般艺术美和艺术作品的概念一致的，因为诗的想像并不像在造形艺术和音乐里那样受到材料(媒介)的限制和创作中的多方面的约束，被迫落到片面性里去，而是只要服从一种观念性的符合艺术的表现方式的基本要求就行了。所以我在这里从许多适用于诗的观点之中，只挑选下面几个最重要的：

1. 诗的掌握方式和散文的掌握方式的区别，
2. 诗的艺术作品和散文的艺术作品，
3. 关于创作主体〔即诗人〕的一些看法。

1. 诗的掌握方式①和散文的掌握方式

a) 两种掌握方式的内容

首先关于适合于诗的构思的内容，我们可以马上把纯然外在的自然界事物排除在外，至少是在相对的程度上排除。诗所特有的对象或题材不是太阳，森林，山水风景或是人的外表形状如血液，脉络，筋肉之类，而是精神方面的旨趣。诗纵然也诉诸感性观照，也进行生动鲜明的描绘，但是就连在这方面，诗也还是一种精神活动，它只为提供内心观照而工作。对这种内心观照，精神性的事物比起具体显现于感官的外在事物毕竟是较亲切较适合的。所以在全部事物之中，只有那些可以向精神活动提供动力或材料的才可以出现在诗里。例如作为人的环境或外在世界的那些外在事物本身并没有什么意义，只有在和人的意识中精神因素发生联系时，它们才有重要的意义，才成为诗所特有的对象，适合于诗的对象是精神的无限领域。它所用的语文这种弹性最大的材料（媒介）也是直接属于精神的，是最有能力掌握精神的旨趣和活动，并且显现出它们在内心中那种生动鲜明模样的。语文这种材料就应用来完成它所最胜任的表现，正如其它各门艺术各按自己的特性去运用石头，颜色或声音一样。从这个观点来看，诗的首要任务就在于使人认识到精神生活中各种力量，这就是凡是在人类情绪和情感中回旋动

① 掌握方式译原文 Auffassungweise，Auffassen 的原义为"掌握"，引申为认识事物，构思和表达一系列心理活动，法译作"构思"，俄译作"认识"，英译作"写作"，都嫌片面，实际上指的是"思维方式"。下文提到"观念方式"，是把它和"掌握方式"看成同义词。

荡的或是平静地掠过眼前的那些东西，例如人类思想，事迹，情节和命运的广大领域，尘世中纷纭扰攘的事务以及神在世界中的统治。所以诗过去是，现在仍是，人类的最普遍最博大的教师，因为教与学都是对凡是存在的事物的认识和阅历。星辰，动物和植物都不能认识和阅历它们本身的规律，但是人只有在认识他自己和他周围的事物时，才是符合他本身的存在规律而存在着。人必须认识到推动他和统治他的那些力量，而向他提供这种认识的就是形式符合实体内容的诗。①

b)　两种掌握方式的区别

但是散文的意识也可以掌握上文所说的内容，也能教人认识到普遍规律，也会就五光十彩的现象世界的分散的个别现象来进行区分，整理和解释。这就引起了一个问题：内容既可能类似，散文和诗在观念方式上究竟有什么基本区别呢？

1. 比起艺术发展成熟的散文语言来，诗是较为古老的。诗是原始的对真实事物的观念，是一种还没有把一般和体现一般的个别具体事物割裂开来的认识，它并不是把规律和现象，目的和手段都互相对立起来，然后又通过理智把它联系起来，而是就在另一方面（现象）之中并且通过另一方面来掌握这一方面（规律）。因此，诗并不是把已被人就其普遍性认识到的那种内容意蕴，用形象化的方式表现出来；而是按照诗本身的概念，停留在内容与形式的未经割裂和联系的实体性的统一体上。

① 这一节说明诗所掌握的内容主要是精神性的而不是单纯感性的，其作用是教育人认识他本身和周围世界的客观规律，使人可以自觉地生活着。

1a）由于运用这种观照（认识）方式，诗把它所掌握的一切都纳入一个独立自足的整体里，这种整体固然内容丰富，可以包括范围广阔的情境，人物，动作，事迹，情感和思想，但是这些广泛复杂的东西却是紧密联系在一起的，是由一个原则产生和推动的，其中每一个别事物都是这一原则的具体表现。所以在诗里凡是普遍性的理性的东西并不表现为抽象的普遍性，也不是用哲学证明和通过知解力来领会的各因素之间的联系，而是一种有生气的，现出形像的，由灵魂贯注的，对一切起约制作用的，而同时表达的方式又使得包罗一切的统一体，即真正灌注生气的灵魂，暗中由内及外地发挥作用。①

1b）在诗里这种掌握，塑造形像和表达还是纯粹认识性的。诗的目的不在事物及其实践性的存在，而在形像和语言。人一旦要从事于表达他自己，诗就开始出现了。有表达出来的话就是因为有表达的需要。人一旦从实践活动和实践需要中转到认识性的静观默想，要把自己的认识传达给旁人，他就要找到一种成形的表达方式，一种和诗同调的东西。姑且只举一个例子，希罗多特在他的《历史》里载过一首两行体的短诗，歌颂因守卫托莫庇莱关口而牺牲的将士们，诗的内容很简单，只是一句枯燥的叙述：三百个斯巴达人在这里和四千敌军进行过战斗，但是有意思的是要刻个墓碑铭，使当代人和后世人知道这一英勇事迹，所以碑铭采取了诗的表达方式，这就是说，碑铭要显得是一种“制作”（诗），让内容保持它

---

① 这一节强调诗应表现精神内容的普遍性和繁复具体现象之间未曾分裂的原始的统一体。这统一体是诗的灵魂，对全诗各部分起统摄作用，约制作用，以及灌注生气的作用。

原有的简单面貌,而表达出来的话却是着意制作出来的:这样表达观念的语文着意要使自己有别于寻常的话语,造成了一首两行体短诗,因此就具有较高的价值。①

1c) 从此可见,就连单从语言方面来看,诗也是一个独特的领域,为着要和日常语言有别,诗的表达方式就须比日常语言有较高的价值。总之,无论从语言来看,还是从一般观照方式来看,我们都必须把在寻常的艺术性散文还未发展成熟之前就已存在的原始的诗,和在散文的生活情况和语言都已完全发展成熟时发展出来的诗的掌握和语言,区别开来。前者在思想和语言两方面之成为诗是无意的或自发的,后者为着要跨进自由的艺术领域,有意地要脱离前一个领域,所以有意地或自觉地要和散文对立起来。②

2. 其次,诗所要脱离的那种散文意识要有一种和诗不同的思想和语言。

2a) 这就是说,从一方面看,散文意识看待现实界的广阔材料,是按照原因与结果,目的与手段以及有限思维所用的其它范畴之间的通过知解力去了解的关系,总之,按照外在有限世界的关系去看待。因此,每一个特殊事物时而被错误地看成独立的,时而又

① 这里所举的例来自公元前五世纪希腊历史家希罗多特的《历史》第七卷,所叙述的是希腊人抵御波斯入侵战争中一段英勇事迹。托莫庇莱关口是波斯入侵必经的要塞,守卫这个要塞的是三百个斯巴达人,他们至终不屈,由于寡不敌众,全部牺牲了。希腊诗人西蒙尼德斯替他们写了一首只有两行的墓碑铭是有名的,意译如下:

"过路人,请传句话给斯巴达人,

为了听他们的嘱咐,我们躺在这里。"

以上一节说明人从实践活动转到静观默想,有意要用一种艺术性的语言把自己的认识传达给旁人,于是就开始有诗,所以说诗的活动是认识性的。

② 这一节说明诗的特征之一是自觉性,诗愈向前发展,自觉性就愈高。黑格尔把"自觉","自为"和"自由"都看成同义的。"自由的艺术"就是自觉的艺术。

被简单地联系到其它事物上去，因而也就只按照它的相对性和依存性来认识的，不能达到一种自由的统一。这种自由的统一在它的一切派生和具体化（分化）中始终还是一个完整的自由的整体，其中各个方面(因素)都只是这一个内容所特有的开展和显现，这一个内容就是中心和起融合(联系)作用的灵魂，实际上起灌注生气于整体的作用。所以上述通过知解力的思维方式只能得出一些关于现象的特殊规律，既要使特殊事物与普遍规律之间的割裂和简单的联系僵化起来(成为死板的)，又要使这些规律本身互相分裂成为一些固定的特殊现象，它们的关系也只能以外在有限事物的形式被人认识。①

2b）从另一方面看，日常的(散文的)意识完全不能深入事物的内在联系和本质以及它们的理由,原因,目的等等，它只满足于把一切存在和发生的事物当作纯然零星孤立的现象，也就是按照事物的毫无意义的偶然状态去认识事物。诗的观照把事物的内在理性和它的实际外在显现结合成的活的统一体在散文意识里固然也并非由于知解力加以割裂而完全被消灭，但是散文意识所缺乏的正是上文所说的对事物的内在理性和意义的洞察，因而这种内在理性和意义对于意识就成为空洞的,不能满足理性方面的兴趣。这样，对世界及其各种关系融贯一致的理解就被对一些并列杂陈无关轻重的事物的浮面认识所代替。这些事物固然也可以显出外

① 这一节说明散文意识的思维方式是单凭知解力的，看不到活的统一体，只能得出一部分特殊事物的特殊规律，实际上是割裂规律与现象的统一，而且把这种割裂固定下来。这种思维方式把事物看成片面孤立的和静止的，实际上就是形而上学的方式。注意：黑格尔把“知解力”看成比“理智”或“理性”低一级，参看第一卷64页注②。

表方面的丰富生动，却终不能满足更深刻的需要。因为正确的观照和纯洁的心智只有在从现象中确实可以看到和感到现象所体现的本质与真理时，才获得满足。外在的有生命的事物如果不能显现出独特的意义丰富的灵魂，对于较深刻的心灵来说，就还是死的。①

2c) 第三，玄学的思维② 可以克服凭知解力的思维和日常散文意识的观照方式的上述缺陷，就这一点来说，它与诗的想像有血缘关系。因为理性认识既不单看偶然的个别特殊现象而忽视现象的本质，也不满足于上文所说的凭知解力的观念和感想所犯的割裂和简单联系的毛病，而是要把有限的观察(凭知解力的思维)所视为彼此分散孤立的或是没有形成统一体而简单联系在一起的事物结合成为自由的整体。但是玄学的思维只以产生思想为它的结果，它把实在事物的形式变成纯概念的形式。纵使它也能按照现实事物的基本特殊性和客观存在去认识事物，也毕竟要把这些特殊性相提升为一般的观念性的因素，它只有靠这种一般的观念性的因素才能自由活动。因此，玄学的思维就造成一个和现象世界对立的新的世界。这个新的世界固然也显出现实世界的真理，但是这种真理在现实世界本身里却显不出自己就是它所特有的灵魂或使它成其为它的那种力量。玄学思维只是真理和现实世界在思维中的和解，诗的创造活动却是真理和现实世界在现实现象本身中的

① 这一节说明散文意识不如诗的意识，不能见出事物的内在联系和本质，达不到内在理性和外在现象的统一，因此不能满足理性的要求。

② “玄学的思维”即辩证的思维，黑格尔把自己的辩证逻辑称为“玄学”，即最高的哲学。

和解，尽管这种和解所采取的形式仍然只是精神性的。①

3. 从此可见，诗和散文是两个不同的意识领域。在古代，还没有一种依据宗教信仰和其它范围知识的明确世界观来形成一套有条有理的观念和知识的体系，也还没有规定人类实际活动要符合这套知识体系，诗就比较轻而易举地发挥它的作用。因为当时散文还没有作为内心世界和外在世界的一种独立的领域而与诗对立，即还没有成为诗首先要克服的一个领域。诗的任务还只限于就寻常意识进行加工，使它的意义深化，使它的形象明朗化。等到散文已把精神界全部内容都纳入它的掌握方式之中，并在其中一切之上都打下散文掌握方式的烙印的时候，诗就要接受彻底重新熔铸的任务，它就会发见散文意识不那么易听指使，而是从各方面给诗制造困难。诗就不仅要摆脱日常意识对于琐屑的偶然现象的顽强执着，要把对事物之间联系的单凭知解力的观察提高到理性，要把玄学思维仿佛在精神本身上重新具体化为诗的想像，而且为着达到这些目的，还要把散文意识的寻常表现方式转化为诗的表现方式，在这种矛盾所必然引起的意匠经营之中，还必须完全保持艺术

① 这一节说明诗的想象与玄学的思维的类似和区别：类似在于二者都不满足于散文意识单凭知解力的思维方式把事物看成分散孤立的或只有偶然的和相对的联系，而重视事物的本质和内在联系以及由此形成的统一体；分别在于玄学思维只产生一些普遍概念，诗的想象却产生具体的艺术形像，用黑格尔的原话来说，“玄学思维只是真理和现实世界在思维中的和解，诗的创造活动却是真理和现实世界在现实现象本身中的和解”。依黑格尔的客观唯心主义的辩证法，矛盾都由对立达到和解，即达到较高阶段的统一（正→反→合），“和解”就是“统一”或“合”。从本章可以见出，黑格尔把思维方式分成三种，第一种是散文所用的日常意识的单凭知解力的思维方式，第二种是哲学所用的凭理性的玄学思维方式，第三是用形像显现真理的诗的思维方式。他在本章概括说明诗的想象既不同于散文的单凭知解力的思维方式，又不同于单凭理性的玄学思维方式。从此可见，黑格尔虽强调形象思维，却也不排除诗也用近乎哲学的理性思维（与一般知解力的抽象思维有别），诗要在形象思维中显出理性。

所应有的自然流露和原始状态的自由。①

c) 诗的观照向特殊方面分化

我们已经极概括地讨论了诗的内容，并且把诗的形式和散文的形式也区别开来了。最后还要提到的第三点就是诗向特殊方面的分化。在这一点上比起其它发展不那么丰富的艺术来，诗的发展就较为丰富。建筑固然是许多不同的民族都有的而且持续到许多世纪之久的，雕刻却只在古代已由希腊人和罗马人发展到它的最高峰，绘画和音乐则到近代才由信基督教的各民族发展到它们的高峰。诗却不同，它几乎在一切民族中和一切时代中都很繁荣，只要那些民族和时代有什么艺术成就的话。因为诗是包罗全部人类精神的，而人类向特殊方面的分化是很复杂的。

1. 因为诗的题材并不是科学抽象的一般，而是体现于个别具体事物的理性，所以诗始终要受民族特性的约制。诗出自民族，民族的内容和表现方式也就是诗的内容和表现方式，这就导致诗向许多特殊方面分化。东方诗，意大利诗，西班牙诗，英国诗，罗马诗，德国诗等等在精神，情感，世界观，表现方式等方面都各不相同。

诗也随时代的不同而出现与此类似的复杂的差别。例如现代德国诗是不会在中世纪乃至三十年战争时代出现的。目前使我们感到最大兴趣的一些具体问题都是和整个现代历史发展分不开的。每个时代各有它的较宽或较窄的，较高尚自由或较低劣的观

① 这一节说明诗在古代还没有散文和它对立，任务比较轻松；等到散文发展成为一个独立领域时，诗在克服散文意识和改变散文表现方式方面就会遇到种种困难的任务。

感方式，一般都有它的特殊的世界观，正是要由诗尽可能地运用表达人类精神的语言，最明确地最完善地表达于符合艺术的意识。

2. 在这些民族特性，时代观感和世界观之中又有某一些比另一些更适宜于诗，例如东方的意识方式比起西方的(希腊的是例外)就较适宜于诗。在东方，未经分裂的，固定的，统一的，有实体性的东西总是起着主导作用，这样一种观照方式本来就是最真纯的，尽管它还不具有理想的自由。西方却不然，特别是在近代，出发点总是由无限(绝对真理)分裂出来的无限个别特殊的东西，由于这样把事物划分成为一些孤立的点，每种有限事物在意识中就获得一种独立性，尽管如此，有限事物毕竟还是逃不脱相对性的。对于东方人来说，没有什么东西是真正独立的，一切显得是偶然的东西都要还原到太一和绝对，都要在太一和绝对中找到它们的不变的中心和完备的形式。

3. 尽管各民族之间以及许多世纪的历史发展过程的各阶段之间有这些复杂的差别，但是作为共同因素而贯串在这些差别之中的毕竟一方面有共同的人性，另一方面有艺术性，所以这民族和这一时代的诗对于其它民族和其它时代还是同样可理解，可欣赏的。在上述两方面，希腊诗特别不断地重新受到许多民族的欣赏和摹仿，因为在希腊诗里，纯粹的有关人性的东西无论在内容上还是在艺术形式上，都达到最完美的展现。[①] 再如印度诗，不管其中世

---

① 希腊诗何以在不同时代和不同民族中长久"给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本"的问题，马克思在《政治经济学批判导言》里也提出过。黑格尔的答案是希腊诗的人性内容和艺术形式都达到最完美的程度，马克思的答案是希腊诗写出了"发展得完美的""历史上人类童年时代"。这问题似还值得进一步的批判和探讨。

界观和表现方式和我们的有多么大的隔阂，对于我们却不是完全陌生的。我们可以看出近代一个主要的优点就在吸收艺术和一般人类精神财富的敏感日益发展起来了。

诗既然在上述几方面经常趋向个别特殊化，我们在这里就一般来讨论诗艺，这种可以单作为一般来确定下来的一般，就不免很抽象，很枯燥。所以如果我们要谈真正具体的诗，就必须按民族和时代的特点来理解观照的精神所创造的形像，而且连诗人的主体方面的个性也不应忽视。

以上就是我对于一般诗的掌握方式所要提出的一些观点。①

2. 诗的艺术作品和散文的艺术作品

诗不能停留在单纯的内心观念上，它必须表现于既有四肢五官而又构成整体的诗的艺术作品。这个新题目所要求的多方面的研究可以按下列次序来总结和排列：

第一，提出诗的艺术作品一般所必有的最重要的因素。

其次，划分散文表现的主要种类，这只就可以用艺术处理的那部分散文来说。

第三，只有从此出发，我们才可以详论自由的艺术作品这个概念。

① 这第三段说明诗在发展中经常受时代特性和民族特性的约制，所以不同时代和不同民族的诗显出很复杂的差异。但是仅管有这些差异，在普遍人性和艺术性两方面毕竟有共同点，所以某一民族和某一时代的诗对于其它民族和其它时代还是可了解，可欣赏，甚至可仿效的。黑格尔在这里提出了普遍人性论。

a）诗的艺术作品的一般性格

就一般来讨论诗的艺术作品，我们只须复述已经提过的要求：象一切其它自由想像的产品一样，诗的艺术作品必须表现成为一个完满自足的有机的整体。这个要求只能用以下的方式来满足：

1．第一，贯串一切的内容本身就应是一个统一体，不管这内容是一种动作和事件的明确目的，还是一种情感和情欲。

1a）一切部分都要依存于内容的这种统一体，才显得出具体的自由的融贯一致。要达到这一点，就只有一个办法：所选的内容不是抽象的一般，而是人的行动和情感，人的目的和情欲，这些因素属于某一具体个人的精神，心情和意志，是从这个人的个性本身这种特殊土壤中生发出来的。

1b）因此，应该表现出来的一般和通过性格事件和动作来使这一般达到诗的表现的个别人物这二者之间既不应彼此脱节，又不应只有个别人物仅为抽象一般服务的联系，这两方面必须生动具体地交融在一起。例如《伊利亚特》史诗里希腊人和特洛伊人的战争以及希腊人的胜利都是与阿喀琉斯的狂怒分不开的，这位希腊将领的狂怒成了在全诗中起联贯作用的中心。① 我们当然也看到一些诗作品，其中基本内容时而只是一般性的，时而这一般性也获得较具体的展现。例如但丁的伟大史诗《神曲》所写的是整个神的世界，却也写出极多种多样的个别人物在受地狱的惩罚，净界的洗罪和乐园的幸福。但是就连在《神曲》里一般和个别也并没有抽象地割裂开来，个别具体人物也不是只为一般（神）服务。因为在

① 参看第一卷270页注①，以及下文论史诗动作起点和终点部分。

基督教的世界里，主体(个别人物)并不是被理解为神性的一种纯粹偶然的体现,而是被理解为本身就是一种无限的(绝对的)目的。所以在这里普遍的目的,即在降灾与降福中所显示的神的公道,都显现为个别人物本身所固有的东西，本身的永恒旨趣和生命。在这种神的世界里占重要地位的是个人:在国家政权下,个人可以被牺牲,以便拯救一般,即国家政权;但是在对神的关系上,在神的领域里,个人却是自在自为的目的。①

1c)　第三,向人类情感和动作提供内容的那种一般也应该表现成为本身就形成一种独立自足的完整的世界。例如我们在现代听到人提起某一个武官,将军,职员或教授之类人物,就会想起这类人物在他们的地位和环境中想做些什么事和能做些什么事，我们对这类人物的旨趣和活动就只能想到一种空洞的内容，这种内容有时本身不是一个独立自足的完整体，而是和外在事物有千丝万缕的牵连和依存关系,有时这种内容只是一个抽象的整体,即和本来完整的人格个性割裂开来的一般，例如“义务”之类。另外也有一种与此相反的情况,内容比较真实,本身也形成一个独立自足的整体,却只用**一句话**就可以说完,没有进一步的发挥,没有运动,很难说这种内容属于诗还是属于散文。例如《旧约》中的“上帝说要有光,于是就有了光”那句伟大的话，从它的纯真品质和深刻意义来看,既是最雄伟的诗,也是很好的散文。此外还有“我是主,是你的上帝,我以外你不能有别的上帝”和“你应该孝敬父母”之类神

① 个人是自在自由的，本身的存在就是一种绝对的目的。但丁（无宁说是黑格尔)认为在世俗政权之下，个人处在服从的地位，在神的世界里个人却是完全自由的。这反映近代资产阶级个人主义的开始。

谕，以及毕达哥拉斯的金箴和梭罗门的格言也属于这一类。象这类意味深长的语句仿佛是存在于诗和散文尚未分开之前的。但是这类语句纵使有许多结集在一起，也很难说就是诗的艺术作品，因为一篇独立自足的完整的诗须有发展，须有部分的结构，因此须是这样一个统一体：它按照本质从自身中产生出它的不同方面和部分的实际具体化。这一要求在造形艺术中，至少是从形像方面来看，是显而易见的，在诗的艺术作品中尤其重要。①

2. 从这里我们就要转到第二点，即有机的肢体结构，亦即艺术作品分化为一些个别特殊部分，为着要构成一个有机的统一体，这些个别特殊部分就须显得是各自独立地形成的。

2a）这个重要的特色有一个根由：一般说来，艺术有留恋个别特殊事物的倾向。它和知解力不同，知解力总是急忙地跑着，它对待繁复的现象不外取两种方式：一种是认识的方式，从一般观点出发，把繁复的现象摆在一起来看，把它们抽象成为感想和范畴（概念）；另一种是实践的方式，使它们服从某些具体的目的，因而使个别特殊的东西不能充分行使它们的独立自在权。从知解力的角度来看，个别特殊的东西都只有相对的价值，在它们上面多操心，是徒劳无益，令人厌倦的。但是从诗的掌握和创作的角度来看，每一个部分和每一个细节都有独立的兴趣和生动性，所以诗总是喜欢在个别特殊事物上低徊复复，流连不舍，带着喜爱的心情去

① 以上三小节说明诗的艺术作品必须是一个完满自足的有机整体，特别是它的内容本身应该是一般（主旨）与特殊（具体个别人物的性格，心情，行动，事迹等）的融贯一致，不能彼此脱节，也不能只是用具体的人物事件来说明抽象的一般。特殊应该是由一般本身生发出来的，不是附加到一般上去的，作为艺术作品，诗也应有各部分的划分和结合，要有发展和运动，不是一两句话就可以表现诗的内容。

描写它们，把它们看成各自独立的整体。无论诗用作艺术作品中心的旨趣或内容意蕴多么重大，它毕竟要通过细节来使这种旨趣具体化，正如人体上每一个组成部分乃至每一个指头都以最精巧的方式构成一个完满的整体一样；一般说来，现实中每种个别特殊事物都各自形成一个独立自足的世界。所以比起追求断语和结论的知解力来，诗的前进步伐要迟缓些。对于知解力(无论就认识性的观察还是就实践性的目的和意图来说)，关键在于最后的结果而不大在于达到结果所经历的过程。

至于诗留恋细节的描绘，究竟应该达到多么大的程度，我们已经说过，诗的任务并不在于按照显现于感官的形状，去详细描绘纯粹外在的事物。如果诗以此为主要任务而不使这种描绘反映出外在事物的精神联系和旨趣，它就变成冗长乏味了。诗尤其要避免在描绘细节上和自然界现实事物比赛详细的程度。就连绘画在描绘细节上也应谨慎，不要超过绘画所应做到的限度。在诗方面还要考虑到两点：一点是诗只能在内心观照上起作用，另一点是诗要把一眼就能看遍和认识清楚的事物分散为一些陆续呈现于意识的运行行列，过分详细的细节描绘必然使对整体的认识遭到混乱和破坏。所以诗如果要把在现实中同时发生而且因此互相联系的许多不同的行动和情节展现在我们的眼前，它就要克服它所特有的困难，因为它只能把同时发生的动作和情节当作先后承续的序列来描述。——关于这一点以及上文所说的留恋细节和步伐迟缓之类情况，不同种类的诗却有不同的要求。例如就史诗来说，它在描写个别特殊的外在事物上所花的工夫既不同于戏剧体诗；也不同于抒情诗，因为戏剧体诗的进展速度较快，抒情诗只涉及内心

生活。①

2b) 其次，通过上述办法，艺术作品的各个特殊部分就成为独立的。这种情况好象和我们原先定为首要条件的统一就要直接发生矛盾，但是这种矛盾其实只是一种假象。因为各个特殊部分达到独立，并非通过它们之间的互相割裂，而只是由于表现方式能显示出各个不同的方面和部分之所以被描述出来，正因为它们各有自己所特有的生气，都站在各自特有的自由的立足点上。如果各个特殊部分没有各自特有的生气，这种作品就会变成枯燥的，死板的，因为艺术通常都要把一般表现于实在的特殊事物，才能使一般获得客观存在（生命）。②

2c) 但是这些个别特殊部分尽管各有独立性，毕竟还是要互相联系，使它们所展开和表现的那个单整的基本主题思想显现为对全部个别特殊因素起统摄和结合的作用的统一体。如果诗不能站在它所应站的高度上，它就经受不起这一要求的考验，很容易遭到失败，使作品由自由想像的境界退到散文的领域。使各部分结合在一起的那种联系不应该只是一种单纯的符合目的的要求。因为从目的论的观点来看，目的就是单就它本身而被人设想和愿望的一般，这种一般固然也要使它所借以实现的那些个别特殊因素和它自己（一般，即目的）相符合，但是毕竟把这些特殊因素只当作

① 这一节说明诗有留恋个别特殊细节的倾向，不象知解力那样只追求最后的结果（认识上的结论或实践上的目的实现），不很关心达到结果的过程，所以诗的步伐较慢。诗留恋细节，因为诗是一般与特殊的统一，一般要通过特殊才能显现，而且在诗里每一个特殊细节就是一个独立自足的整体。但是细节描绘要表现出精神的联系和意蕴，不能为单纯的外在事物而描写外在事物，要避免浮面的逼真。

② 这一节说明艺术作品各个部分的独立性和整体的统一（融贯一致）并不矛盾。

一种手段或工具来利用，这样就剥夺了它们各自的独立自由，因而也就剥夺了它们的生气。在这种情况下，个别特殊因素只是着意地(人为地)联系到一个目的上去，而这个目的须作为唯一的能发生效用力量而被突出地摆出来，如果把一切其它因素都隶属于目的而抽象地加以利用，自由的艺术美对这种基于知解力的不自由的情况是要抗拒的。①

3. 因此，艺术作品中各部分所应显示出的统一和上文所说的那种人为的统一不能相同。我们现在可以把艺术统一的两重特性分述如下：

3a) 第一，每一部分都要保持上文所要求的各自特有的生气，如果我们追问个别特殊因素一般有什么理由被纳入艺术作品，那么，我们就说：这种理由就在艺术作品所要表现的那个单整的基本主题思想，所以一切个别具体的东西都应以这个主题思想为它们的真正的根源。这就是说，一部诗作品的内容本身应该不是抽象的而是具体的，因而凭内容(主题思想)本身就足以导致各个不同方面的丰富多采的展现。这些不同方面在实现中尽管好象互相矛盾，却都以本身统一的主题内容为基础。情况也只能是这样，如果主题内容本身，按照它的概念和本质，就是一种由各个特殊方面所组成的本身完满的协调一致的整体。所以这些特殊方面本来就是主题内容所特有的，只有通过它们，内容的独特意义也才能真正展现出来。总之，只有本来就属于主题内容的这些特殊部分才应在

① 在这一节里黑格尔以艺术整体的独立自由名义，反对诗从抽象的一般(目的)出发，利用个别特殊因素来为目的服务，使一般与特殊只有人为的联系。依黑格尔看，一般必然要显现于特殊，特殊也必然从一般生发出，二者是不可分割的。

艺术作品中表现为实在的，本身能发挥效用的和有生命的东西，而且它们一开始就有一种植根于本质的隐藏的（潜伏的）协调一致，尽管它们在展现出各自的特性时，可能显得好象互相矛盾。①

3b）其次，艺术作品既然表现于实在现象的形式，为着不至损害对实在事物的生动的反映，艺术的统一就应只是一种内在的联系，把各部分联系在一起，成为一个有机的整体，而且没有着意联系的痕迹。只有这样由精神灌注生命的有机的统一体才是真正的诗。这和散文的符合目的性的统一是对立的。这就是说，只要个别特殊的因素还显得只是服务于某一具体目的的手段，它们就只是为另一事物（即所想望的目的）而存在，就没有而且也不应有它们本身所特有的价值和生命。这种符合目的性显示出它对客观事物的统治，客观事物就是被利用来实现目的，但是艺术作品却可以使它用来展现中心内容的那些个别特殊因素显得是独立自由的，而且它也必然要这样，因为这些个别特殊因素就只是上述内容本身采取了和它相适应的那种实际客观存在的形式。

我们可以因此回想玄学思维的活动。玄学思维也是一方面要从本来不具体的一般中推演出特殊，使它具有独立性，但是另一方面也要明确地证明：在由特殊所构成的整体之内，只有本来就已含在一般里的特殊才展现出来，因而恢复到一般与特殊的统一，只有这样，才成为真正具体的统一，才是通过它本身所含的差异及其和解而实现的统一。用玄学思维的哲学通过这种处理方式也能创造

① 这一节说明艺术统一的特点之一在于它的单整的基本主题思想是基础，表现这主题思想的各个特殊部分本来就是从主题思想中生发出来的而不是后来人为地附加上去的。这种“具体的统一”保证许多不同的特殊部分纷然杂陈而不互相矛盾。

出作品来，和诗的作品颇相似，通过内容本身而获得一种本身完满自足的统一以及各部分的划分。但是在对这两种活动进行比较之中，除掉纯粹玄学思维和专事描述或表现的艺术之间的差别以外，我们还应指出另一个重要的差别：哲学的演绎固然要证实特殊方面的必然性和实在性，但是它还要通过对特殊方面进行辩证的否定，明确地证明，只有在具体的统一体里，特殊方面才可获得它的真实性和稳定性。诗却不进一步作出这种明确的证明。在每一部诗作品里，协调的统一固然也应充分表现出来，作为灌注生气于整体的力量，也要对一切个别特殊因素起作用，但是这种统一的出现并不是由艺术明确证明，而是内在于(潜伏在)作品本身的，正如灵魂直接活跃在身体的每一部分，并不因此就消除这些部分的独立存在的模样。这种情况在声音和颜色里也可以见出。黄，蓝，绿，红是些不同的颜色，彼此可以完全对立，却仍可以按颜色的本质，构成和谐的整体，并无须就它们的统一说出明确的理由。基音，第三度音和第五度音也是一些不同的声音，却能构成三和音的协调，而且这些声音只有保持各自特有的独立自由的声响，才能构成这种三和音的协调。①

3c) 关于艺术作品的有机统一和各部分的划分，还有些重要差别是由艺术作品所属的特殊的艺术类型和所用为表现方式的诗的种类所造成的。例如象征型的诗由于内容的意义比较抽象，不

① 这一节说明艺术统一的特点之二在于它的各个组成部分之间的联系是内在的。在这一点上它和玄学思维显然不同。玄学思维也是从一般中推演出特殊，也是一般起统摄作用而各个特殊因素仍保持其独立性的统一体，但是重要的差别在于玄学思维对整体的统一和各特殊因素之间的互相联系，是通过辩证法推演出来而且说出明确的理由来。诗却不用推演和证明，所以诗的统一中的各部分的联系是内在的或隐含的。

大明确，就达不到古典型的诗所能达到的那样高度纯真的有机结构。我们在第一卷里已经说过，在象征型艺术里，普遍意义的内容与体现内容的实际现象之间的联系是比较松散的，因此，个别特殊因素时而保持较大的独立性，时而象在崇高风格里那样，特殊遭到否定（抹煞），以便使所要表现的那种独特的力量和实体较易于掌握，时而把自然界和精神界的一些彼此异质或互不相干的个别特殊因素打谜语似地结合在一起。在浪漫型艺术里情况就不同，内心生活内省默察它本身，只向心灵揭示它本身，让个别特殊的外在现实事物有较广阔的独立展现的余地，所以浪漫型艺术固然也必须显出全体各部分的联系和统一，却不能象在古典型艺术里那样清楚，那样牢固。

与此类似，史诗对外在事物可以进行范围较广的描绘，在情节和事迹的穿插上也可以多花些工夫，因此，各部分的独立性加强了，整体的统一也就不那么贯彻到底。比起史诗来，戏剧体诗却要有较紧凑的联系，不过浪漫型的诗在运用戏剧体时也允许有许多穿插，对内心世界和外在世界的具体事物特征也进行详细的描绘。抒情体诗有各种各样，所用的表现方式最为繁复，它时而叙事，时而只是表达情绪和观感，时而平静地向前发展，较严格地遵守起贯串作用的统一，时而纵情奔放，毫无约束，见不出统一。①

以上就是诗的艺术作品的大概情况。

b） 诗与历史写作和演讲术的区别

其次，为着更明确地指出由上述有机方式形成的诗和散文的

① 这一节说明诗的统一随艺术类型和门类不同而显出差别。

描述之间的差别，我们想专谈两种散文，这两种散文在各自的界限之内是最能接近艺术的，它们主要是历史写作的艺术和说话修词的艺术。

1. 关于历史写作，它至少在一个方面容许艺术活动有充分发挥作用的余地。

1a）人类宗教生活和政治生活的发展以及在这些领域里积极活动，实现伟大目的于事业，或在事业中遭到失败的那些最杰出的人物和民族的事迹和命运，这些就是历史叙述的对象和内容。这些对象和内容本身就是有重大意义的，真实的，引人入胜的，但是历史家尽管要竭力忠实地再现真人真事，他却仍应把这些真人真事的丰富多采的内容摆在心里想一想，纳入自己的观念体系里，然后把这种内容加以再造和表现。在这种改造中，历史家还不能满足于个别史实的单纯的正确，而是要把所理解的史实加以排比和整理，使一些分散的个别的情况和事件互相联系起来，组织成为一个联贯的整体；一方面使读者可以根据这种叙述，对有关的民族，时代以及当事人物的外在环境和内心的伟大或弱点，形成一幅明确的显出性格特征的图景，另一方面也可以看出全体各部分之间的联系以及它们对一个民族或一个事件的内在的历史意义。就是在这种理解上我们现在还常谈到希罗多特，图什第德斯，克塞诺芬[①]以及其它少数几位历史家的艺术，并且把他们的记载当作语言艺术的经典作品来赞赏。[②]

---

① 这三人都是著名的希腊史学家。

② 这一节说明具有艺术性的历史著作须就史实加以思索，排比和整理，显出各部分之间的联系和历史意义。

1b）尽管如此，连最完美的历史著作毕竟不属于自由的艺术，甚至用诗的词藻和韵律来写成历史著作，也不因此就变成诗。因为历史著作不仅在写作方式上，尤其在历史内容上，都是散文性的。我们现在更仔细一点来看看这个问题。

最初要求用诗和艺术去表现的是英雄时代的事迹，只有到英雄时代终止时，在题材和本质上都真正是属于历史的东西才开始：因为到了那个时候，生活的明确性和散文气味的实际情况以及理解和表现这种实际情况的能力都才开始出现。例如希罗多特所描述的不是希腊人对特洛伊的远征而是波斯战争，他从多方面进行过辛勤的研究和审慎的考察，以便对他想要叙的那段历史掌握住充分的知识。印度人，一般地说，东方人（几乎只有中国人是例外）都没有真正历史写作所必需的散文感觉，他们对当前事物不是凭宗教观念就是凭幻想作出歪曲的解释和穿凿附会。①

一个民族的历史时期的散文因素可以分述如下：

第一，要有历史，就要有一个基于宗教的或世俗政权的公团（社会），其中有法律和制度之类，这些是特别制定的，或是已作为普遍的法律而生效，或是将使其生效。

其次，这种公团为着维持或改革它的现状，就要采取一些具体的行动，这种行动可能是一般性的，形成当时所要涉及的主要任务。要决定和执行这些行动，就必然要有些相应的个别人物。这些个别人物如果能证明自己的个性适应当前情况的内在规律所提

① 这一节说明历史毕竟不是诗，因为二者最初出现是在两个不同的时代，内容不同，诗的开始出现是在英雄时代，英雄时代终止时才有散文气味的生活情况，也才开始有历史。西方所谓"英雄时代"又称"史诗时代"，指一个民族还未开化时只有少数伟大人物做出令人惊赞的奇迹的时代，例如荷马史诗时代。

出的共同目的，他们就是伟大的杰出的人物；如果他们没有能力去实现这种共同目的，他们就是些庸人；如果他们不为当时大事业而奋斗，只听他们自己的那种与共同目的不相容的个性去摆布，他们就是些坏人。如这几种情况之中有哪一种出现，我们在第一段(A1)里对真正的诗的内容和世界情况所要求的那些条件就还不存在。就连伟大人物所要实现的那种有实体性的目的也还多少是既定的，强加于他们的，因此他们就还没有达到普遍目的①和整个个性完全相等的那种个性的统一，普遍目的和个性还没有融合成为一种完满自立的整体，成为一种自为的本身就是目的的目的。纵使这些个别人物由自己定出自己的目标，形成历史对象的毕竟不是个别人物的精神和心情自由或不自由；不是他们个人的生动的面貌，而是原已存在的不依存于个人的现实世界对所追求的目的所起的作用。此外，在历史的情况中偶然因素的作用也常出现。一方面是本身具有实体的东西，另一方面是个别现象和事件的相对性以及人物在他们的情欲，意图和命运中所显示的主体性，这两方面发生了破裂脱节。这种情况在散文式的生活里比起诗中的奇迹还更离奇莫测，诗总是要抓住带有普遍性的东西。

第三，历史的动作(情节)和真正诗的动作(情节)在实现方式上也有差别，在实现历史的动作之中，散文生活所特有的人物主体的特性和实现普遍目的时所必需的关于法律，原则和箴规之类的思想意识之间常发生分裂；此外，要实现预定的目的，就要做许多准备工作，而这些准备工作所要用的外在手段范围很广，和许多其

① 在黑格尔的客观唯心主义的体系里，“目的”并不是个人的主观方面的意图，而是世界情况和有实体性的理想所决定的任务和所走的方向，所以是客观的，普遍的。

它事物有牵连和依存关系，当事人须运用知解力，机智和散文性的观点，根据所采取的行动目的，对这些准备工作手段加以调节和利用。这并非一伸手就可以做到的事，往往要经过周详的准备。因此，为达到一个目的所采取的许多实现措施在内容上往往是完全偶然的，没有内在的统一；或是只从对目的的见解出发，只着眼到那些措施的实际效用，它们并不是从直接的独立自由的生命灌注来的。①

1c）历史家没有理由抛开他所处理的内容中的散文性的性格特征，或是把它们转变为诗的。他须如其本然地描述摆在面前的事实，而不加以歪曲或是用诗的方式去改造。尽管历史家可以努力把他所描述的那个时代，民族或具体事迹的内在意义和精神作为他所叙述的内容的内在核心和联系各个环节的纽带，他却不应强使摆在面前的情境，人物和事迹来削足就履似地牵就他所悬的这个目标。他纵然可以抛掉完全偶然和毫无意义的东西，仍然应该保持情境，人物和事迹本来就有的那种偶然性，依存性和盲目任意性。在传记里情况略有不同，传记当然有可能显出个别人物的活生生的性格和独立的统一，因为在传记里个别人物是叙述的中心，一方面是从他发出的言行，另一方面是对他发生影响的外在事

① 以上三小节说明产生历史的散文生活情况的三个特征。第一是宗教性或政治性的公团（社会）生活；其次是公团为维持或变革现状所采取的行动须由个别人物来实现，这些行动的目的往往是当时社会情况决定的，不是由当事的个别人物决定的，因此主体方面的个性和客观决定的共同目的不能完全统一而发生分裂，偶然因素常起作用；第三，在实现共同目的中也出现主客观的分裂，实现目的所采取的手段和措施也往往带有偶然性，不是由主客观统一的当事人所决定的。

物。但是一个历史人物显出两个不同极端中的一个[①]。因为一个历史人物尽管也显出一种主体的统一，另一方面却也要碰到许多事件和情况，它们彼此并无内在联系，或是不由当事人的意志而把他牵连进去的。例如亚力山大当然是他那个时代的最杰出的人物,他是凭他那种与当时世界情况合拍的个性,去决定远征波斯皇帝的，但是他所征服的那部分亚洲却只是由许多民族拼凑起来的一种偶然的整体，他所经历的那些事件只是一些外在于他的而他直接面临的客观现象。——最后,如果历史家凭主观的见解,替这类事情找出绝对的根由,把一切归原到神，在神的面前，一切偶然的东西都消失了，一种较高的必然性就被揭示出来了。有这种想法的历史家应该考虑到事情的真实情况，不能侵犯诗的特权。对于诗,这种实体性的方面才是主要的,只有诗才有改造现成材料的自由,使外在事物符合内在的真理。[②]

2. 其次,演讲术[③]显得是较接近自由的艺术。

2a) 因为演说家虽然也要从现实界某些实际情况和意图中取得他说话的机会和内容，但是他所说出来的东西首先出自他的自

① 一个极端是人物的统一的个性，另一个极端是他所牵连进去的许多没有内在联系的事件和情况,黑格尔强调诗侧重前者,历史侧重后者。他把传记中人物和历史人物对立起来,传记以人物为中心,历史以事件为中心。

② 这一节重申历史与诗的差别。诗以精神内容或实体性的主旨为中心，可以自由处理现成的材料，使外在事物符合内在的真理。诗的具体的整体不容许有偶然性的东西。历史却不然，它应如其本然地描述客观事实，仅管它也须找到客观事实的内在联系,对客观事实有所剪裁和整理,却不能抛弃客观事实本来就有的偶然性，尤其不能歪曲客观事实去证实主观偏见。

③ 演讲术(Redekunst)和一般所谓"修词学"(Rhetorik)意义不同,前者是一种艺术,重在达到实践目的,后者是一种科学，重在获得系统知识。在西方演讲术主要用在教会的布道,法庭的申诉和辩护和议会的报告和辩论。

由判断，他所特有的思想方式以及他这个主体固有的，他可以全心全意地坚决拥护的目的（宗旨）。其次，他对选择内容和处理内容两方面都有绝对的自由，所以往往给人一种印象，仿佛他的话语是一种完全独立的精神产品；第三，演说家不能只针对我们的科学的或其它单凭知解力的思维来说话，他要说服我们相信某些信念，为了达到这个目的，就要设法影响整个的人，如情感和观点等等。所以他的内容不能只是他想我们发生兴趣的那个主旨以及他想我们去实现的那个目的这两方面的抽象概念，而是在绝大部分也要根据一定的现实情况，使他的陈述一方面含有实体性的普遍真理，另一方面又采取具体现象的形式，把它输入我们的具体意识。所以他不能单凭逻辑推理和下结论的方式去满足我们的知解力，而是也要激发我们的情感和情欲，震撼我们的心灵，充实我们的认识，总之，通过心灵的一切方面来感动听众，说服听众。[①]

2b）从正确的角度来看，演讲术尽管有这种表面的自由，却仍在最大程度上受实践方面的目的性规律的管辖。

第一，一篇演讲的真正的感动力并不在于演讲当前所针对的那个目的（个别具体事例），而在个别事例可以纳入的法律，规则，原则之类普遍规范。这些规范作为国家的现行法，或是作为伦理的，法律的或宗教的箴规，情操，教义等等，原已采取普遍的形式而独立存在。作为演讲出发点的那种具体情况和目的和这些普遍规范本来就是分裂开的而且还要分裂下去。演说家当然有意图要把

① 这一节说明演讲术在演说家能凭自己的意志去选择内容和处理方式，不仅有普遍原则的根据，也要有具体事实的佐证，不仅诉诸理智，也要诉诸情感这几点上与诗有接近之处。

个别事例和普遍规范统一(结合)起来,但是在诗里(正因为诗总是诗)一开始就是现成的那种统一,在演讲术里却只是演说家所企图实现的主观目的,至于这个目的的实现却不是演讲词本身范围以内的事。所以演说家所能采取的唯一办法就是**纳特殊于一般**,这样就使得演讲的个别具体事例并不是凭它本身自由发展而达到与普遍规范结成直接的统一,而是被摆到原已独立存在的法律道德习俗之类普遍规范之下,才显出它的意义。演讲术的基本类型不是在具体显现中的主题思想所显出的自由生命,而是对概念(普遍原则)与实际存在(个别事例)的分裂进行简单的联系以及对统一的要求。

举例来说,传教士往往就须采取上述纳特殊于一般的方式去布道。他的依据就是一般性的教义以及这教义所派生的伦理政治等方面的基本原则和行为规范,碰到各种各样的个别事例,就把它们摆在这类教义和原则下面去看,因为这类教义在一般人的宗教意识中原已作为实体性的东西而存在,应该在一切个别事例中得到运用,信仰和承认。传教士当然可以向心灵申诉,先让神的法律从自己的心灵中涌现出来,然后把听众引导到也从这种源泉里去认识神的法律;但是神的法律并无须靠个别的具体事例得到体现,而是要作为命令,规章和信条,以它们的统摄一切的形式被输入听众的意识。

这种情况在法庭的演说里更为明显。法律也涉及两方面:一方面主要是一个具体的案件,另一方面是把这具体案件摆在普遍观点和法律之下去看。关于第一方面,对案件中实际发生的事情进行必要的审查,以及就一切个别情境和偶然事件进行搜集和排

比参较之类工作，这种工作就已具有散文性。比起自由创造的诗艺来，这种法律程序就不同，既迫切需要对实际情况的知识，而掌握和传达这种知识又很费事。具体事实要经过分析，不仅要分析涉及的各个方面，而且还要把每个方面以及整个案情都结合到原已独立存在的固定的法律前提去看。——不过就连在法律事务之中，打动人心和激发情感的工作也还有发挥作用的余地。因为对所审案件中的是非曲直可以描绘得很生动，这样就不会导致单靠单纯的判断和一般说服。生动具体的描绘可以使听众对全部案件有亲领身受之感，不会漠然无动于衷，而会从案件中看到切身的利害关系。①

其次，一般说来，演说家在演讲里的最高终极旨趣并不在于艺术的描述和完美的刻划，他还有一个越出艺术范围的目的，他的演讲的形式结构无宁说只是一种最有效的手段，利用来实现一种非艺术性的目的或旨趣。从这个观点来看，他感动听众，也不单是为感动而感动，听众的感动和信服也只是一种手段，便于达到演说家想要实现的意图。所以对听众来说，演说家的描述也不是为描述而描述，也只是一种手段，用来使听众达到某一种信念，做出某一种决定，或采取某一种行动。

由于这些缘故，演讲术就丧失了它的自由面貌，变成了一种有意图的东西，一种履行职责的号召，而这种意图的实现并不是演讲

① 这一节说明演讲术有一个实践目的：要说服人。主要的办法是把当前的具体事例纳入原已独立存在的普遍原则，来揭示这个具体事例的性质和意义。一般与特殊不象在诗里那样，始终融成一个活生生的有机的统一体，而是始终分裂的，勉强联系在一起的。而且演讲术不像诗那样自由创造，它要做些调查研究分析综合之类散文性的工作。

及其艺术处理的结果——这是我们要提的第三点。诗的艺术作品却只有一个目的:创造美和欣赏美;在诗里,目的和目的的实现都直接在于独立自足的完成的作品本身,艺术的活动不是为着达到艺术范围以外的某种结果的手段,而是一种随作品完成而马上就达到实现的目的。在演讲术里却不然,演讲术只把艺术当作一种听用的助手;它的真正目的却和艺术不相干,而是实践方面的教训,鼓舞和政治情况和法律规定之类,因此,演讲术只着眼到一种要采取的行动或决定,但是这种行动或决定并非随演讲而终结和完成,而是还有待于许多另样的活动。一篇演讲往往在结束时还留下一种不协调或矛盾,要由听众作为裁判人去解决,然后按照这个解决去行事。例如宗教方面的布道就往往一开始就针对着听众的矛盾心情,让听众对自己和自己的内心状态进行裁判。传教士的目的是要提高听众的宗教意识,但是这种提高和目的的实现并不是他的演讲本身所能办到的,不管他的滔滔雄辩多么娓娓动听,而是还要有待于许多与演讲本身不相干的情况。①

2c) 从这一切方面来看,演讲术的基本原则不在于艺术作品所应有的诗的自由组织,而更多地在于寻求单纯的符合目的性,演说家的主要着眼点应该是他的主观意图,这是他的作品的根源,全篇和各部分都要服从这个意图,因此就要放弃描述方面的独立自由,以便服务于一个明确的非艺术性的目的。既然要产生一种活

① 这一节着重说明演讲术和诗的区别。诗的目的在创造美和欣赏美,作品完成了,目的也就达到了,所以诗本身就是目的,也就是目的的实现。演讲术的目的不在演讲本身,而在说服人相信一种看法和采取一种行动。这种实践目的的实现并不靠演讲本身,而要听众自己的判断和许多与演讲无关的现实情况。从此可见,黑格尔的艺术观点否认了艺术对实践的作用,把艺术的价值限于认识方面和审美方面。

的实践效果，演说家首先就要充分考虑到演讲的场合以及听众的理解力和一般性格，否则他的语调就会由于对时间，地点和听众都不适合而不能达到所想望的实践效果。既然这样受到外在的情况和条件的束缚，他的作品无论在全篇还是在各部分，就不可能出自艺术家的自由心灵，全篇和各部分之间就只能有一种符合目的性的联系，而这种联系须受制于原因与结果以及理由与结论之类知解力方面的范畴。①

c） 自由的诗艺术作品

既已说明了真正的诗一方面与历史写作，另一方面与演讲术之间的差别，现在就可以转到第三点，对于真正诗的艺术作品确定下列几个观点。

1．历史写作的散文性主要见于这一事实：尽管历史写作的内容意蕴也可以具有内在的实体性，并且发生真正的效力，显现这内容意蕴的实际形像却往往牵连到相对的（有限的，依存于其它事物的）情境，受到一些任意性的偶然性的事物的干扰和捣乱。历史家没有权去改造直接现实中所固有的这类实在情况。

1a）如果诗艺在题材方面走进历史写作的领域，进行上述改造正是它的主要任务。在这种情况下，诗艺要找出一个情节或事件，一个民族的代表人物或一个杰出的历史人物的最本质的核心和意义，把周围同时发生作用的一些偶然因素和不关要旨的附带

① 这一节说明演讲术要服从非艺术性的实践目的，就不能有充分的艺术自由。为了更好地达到实践目的，演说家还须考虑到时间，地点和听众，这也是实践方面的事。

情节以及只是相对的情境和人物性格都一齐抛开，只用能突出地显现主题内在实体的那些人物和事迹，这样就会使得上述最本质的核心和意义通过对外在事物面貌的改造而获得适合的客观存在。只有这样，诗才能把自在自为的(绝对的)理性概念具体展现于和它绝对相适应的现实事物。只有通过这种办法，诗才能使具体作品围绕着一个固定的中心点来界定它的内容范围，使内容展现为一个完满的整体，一方面使各部分紧密地联系起来，另一方面又使各部分既不危害整体的统一，而又各有正当权利去使人感到它们本身也是独立的印象。

1b）诗在运用历史材料这个方面还可以走得更远，它用作主要内容的不是实际历史事迹的内容和意义，而是某一个与这种内容和意义多少有点联系的基本思想(这一般是人间的冲突)，至于历史的事实，人物和地点之类被利用，更多地是作为刻划个性的装潢或手段。这就要产生双重困难：不是纳入作品中的人所熟知的史实并不能完全适合上述基本思想，就是一种与此相反的情况，诗人部分地保留史实，部分地改动其中要点去牵就他的目的，从而使在我们脑中原已根深蒂固的知识和诗所新创的东西发生矛盾。要消除这种分裂和矛盾，建立真正的协调一致，这个任务是困难的，但是必要的，因为现实在它的本质性的现象里也有无可否认的权利。

1c）与上述类似的要求还可以适用于范围更广的诗。凡是诗就外在的地点，人物，情境，冲突，事迹，情节和命运所描述的东西，全部都已存在于生活的现实中，这要超过人们通常所能置信的程度。在这里诗也还是在一种历史领域里活动，它在这方面所作的

变更和改造也根据事物的理性以及要替内在意义找到最恰当的表现这一要求，而不是由于缺乏对实际情况的深刻的认识和体验，或是主观武断以及标奇猎新的企图。①

2. 其次，演讲术由于追求实践性的目的，所以属于散文，为着要实现这种实践目的，它的职责就是要自始至终都按照这个目的行事。

2a）从这个观点来看，诗如果要避免流于散文，就要谨防艺术和艺术欣赏范围以外的目的闯进来干扰。如果诗让这类外在目的占重要地位，因而影响到全部构思和表现的方式，诗作品就会马上从它自在自为的崇高领域，降落到有限事物的领域。这就会导致两种结果之一，不是艺术的要求与非艺术性的意图之间的分裂脱节，就是违反艺术的本质，用艺术作为一种手段，因而降到为本身以外的目的服务的地位。例如教会中许多虔诚的颂圣诗歌就有这种情况，其中某些观念之所以被采用，只是因为它们在宗教上可起作用，而表现的方式却与诗的美背道而驰。一般说来，诗作为诗，决不应从宗教方面而且只从宗教方面去提高人，实际上这是把人带到一种与诗和艺术既有关联而又有差别的领域。这番话也适用于说教劝世，宣扬道德，政治宣传乃至提供消遣娱乐之类作品。诗比其它一切艺术固然都更能有助于实现这类目的，但是如果诗只

---

① 以上三小节就诗与历史的关系说明诗的本质。对历史的真实情况，历史不能加以改造而诗却应加以改造。纵使诗运用历史题材，它也要把一个主题思想定作中心点，根据这个中心点来界定内容，抛开一切偶然的不说明问题的东西，只能选最能显出“最本质的内核和意义”的东西。诗还可以运用历史人物事迹作为表现一个带有普遍意义的主题思想的手段，但也不能违反历史的实际情况。就较广的意义来说，诗所描述的都是历史，也都是现实，都要根据理性，对历史和现实加以改造，形成一般与特殊的有机的统一体。

应在它自己所特有的领域里自由活动，它就不应担负做这种助手的任务，因为在诗的艺术里应该作为明确目的而起统治作用的只有在本质上是诗的东西，而不是诗以外的东西。事实上旁的目的用旁的手段去实现，结果会更为圆满些。

2b) 但是从另一方面去看，诗的艺术却也不应在具体现实世界里要求保持一种绝对孤立的地位。诗本身既是有生命的东西，就应深入到生活里去。在第一卷里我们已经说过，艺术同艺术以外的客观存在有很多的联系，艺术所用的内容和形式正是客观存在的内容意蕴和显现的方式。在所谓"即兴诗"(随机应景的诗)里，这种诗与当前现实生活以及其中个别事件和公私事务的生动联系显得最为丰富多采。就"即兴诗"这一词的广义来说，大多数诗作品都可以用这个称呼;就这一词的狭义或本义来说，它就只能包括由当前某一事件所引起的而且作者有意要提高、美化和颂扬这一事件的一类诗。但是这样与现实生活交织在一起，诗也不应落到依存或不独立的地位，所以人们往往认为"即兴诗"这类作品只有一种次要的价值，尽管其中有一部分，特别是抒情诗，是最享盛名的。

2c) 这里就发生了一个问题：诗怎样才能在上述冲突中还保住它的独立地位？办法很简单：诗用外在的现成事件(机缘)不是作为基本目的而是作为手段，而且对吸收进来的现实材料，要运用想像力的权利和自由去加以塑造和琢磨。这样办，诗就不是临机应景和处于依存地位的，现实材料对诗人是一种外在机缘，诗人在这种机缘推动之下，就对这种材料进行深刻的体验和精细的洗炼，从而从他自己心灵里创造出在当前情况下没有他这位诗人就不能有

以这样自由的方式表现出来的作品。①

3. 总之，每一件真正的诗的艺术作品都是一个本身无限的（独立自由的）有机体：丰富的内容意义展现于适合的具体现象。它是统一的，但是统一体中的个别特殊因素并不是抽象地服从形式和符合目的性，而是各个部分都现出有生命的独立，而整体则把它们联系成为融贯的圆满结构，表面却不露出意匠经营的痕迹。它的材料是从现实生活中搜来的，但它并不对这种内容及其客观存在（实际体现）乃至任何生活领域处于依存关系，而是凭它自己自由造形，来使事物的本质达到正确的表现，使外在的事物和它的最内在的本质经过和解而达到协调。②

3. 关于诗创作主体〔即诗人〕的一些看法

第一卷已详细谈到艺术家的才能和天才以及灵感和独创性等等，所以现在只就诗与造形艺术和音乐这几个领域里的主体（创作者）的活动进行对比，指出以下几个要点：

1. 建筑家、雕刻家，画家和音乐家所运用的都是完全具体的感性材料（物质媒介），他们须通过这类材料来表现他们的内容。

① 以上三小节说明诗不应流于散文性的为外在目的服务的演讲术，要维持它应有的自由独立地位，但这种“独立”也不等于“孤立”，作为有生命的东西，诗必须深入生活，不能脱离现实。“即兴诗”与现实生活的联系最为密切。要点在于诗运用现实材料，要凭诗的想像加以洗炼和铸造，显出它们的内在意蕴，这样才能保持诗的独立地位。

② 这最后一节总结全段关于“自由的诗的艺术作品”的一些观点。最后一句就是应用黑格尔式辩证法的公式：一般与特殊的对立经过和解而达到统一。

这类材料的局限性就要决定他们各自的那门艺术的全部构思方式和艺术处理方式。所以艺术家所要集中全力去掌握的那门艺术的特定方式愈专门(特殊)，表现那种特定方式所需要的才能以及连带的创作技巧也就随之愈专门。诗既然无须通过一种特殊物质媒介，诗的才能也就比较不大受到上述媒介条件的局限，因而也就较为一般的和没有依存性的。一般说来，诗所需要的只是凭想像力去塑造形象的才能。诗只受到一种限制：由于它用来表现的是语言，所以一方面不应要求达到造形艺术艺术家用外在形像表现内容时所能达到的那种感性的圆满鲜明，另一方面也不能停止在音乐运用发自内心的声音时所能达到的那种非文字可表达的须由心领神会的妙境。从这方面来看，诗人的任务比起其他艺术家的任务较容易，也较困难。说它较容易，因为对语言进行诗的处理固然也需要一种有修养的敏捷才能，但是毕竟不须克服那么多的技巧方面的困难。说它也较困难，因为诗愈能把内容意蕴体现于具体外在事物，也就愈需要以艺术的真正内核(即深刻的想像和真正的艺术构思方式)之中去找到对感性方面缺陷的弥补。①

2. 其次，诗人因此能深入到精神内容意蕴的深处，把隐藏在那里的东西搜寻出来，带到意识的光辉里。尽管其它各门艺术凭躯体形式也能有效地显现出内心世界，但是语文毕竟是最易理解的最适合于精神的手段，能掌握住而且表达出高深领域的一切意识活动和内心世界中的一切东西。从此也可以看出诗人所遭到的

① 这一节说明诗和其它艺术相较，因为用的是语言，不受其它艺术的物质媒介的局限，不需要其它艺术所需要的那种专门知识和技能，所以诗的才能是一般人都可以有的。诗人需要的是想象力，语言的修养和真正的艺术构思方式。

困难，上述情况给他带来了一些要克服或解决的任务。这些任务在其它各门艺术里都不像在诗里那样迫切。正由于诗只在内心观念世界里活动，无须把它的意像体现于独立于内心世界之外的具体事物，它就不免要和宗教的、科学的之类散文意识处在同一个活动范围里，因而也就要避免闯入这些意识领域及其构思方式，或是和这些意识领域混淆起来。这种越界或混淆现象在每门艺术里固然也都会发生，因为凡是艺术作品都出自同一来源，即精神，而精神要包括一切自觉生活的领域，但是在其它艺术里，整个构思方式是不同的，因为它们在打腹稿时就已随时考虑到要用各自特有的感性材料（媒介）去进行创作，这种构思方式一开始就和宗教表象，科学思维以及凭知解力的散文式区别开来了。诗却不同，它和宗教，科学和散文都运用同一种传达手段（媒介），即语言。在运用语言这一点上诗不同于造形艺术和音乐，是另用一种构思方式和表现方式的。①

3．第三，诗既然能最深刻地表现全部丰满的精神内在意蕴，我们就应该要求诗人对他所表现的题材也有最深刻最丰富的内心体验。这种体验随各门艺术的不同而不同：造形艺术主要通过建筑的雕刻的或绘画的外在形像，音乐家则通过集中的情感和情欲的内在灵魂以及其迸发于旋律的音调，总之，无论是造形艺术还是音乐，都要让内容的内在意义和实体渗透到作者自己的心灵里。诗人所要深入体验的事物在范围上却远较广阔，他不仅要掌握心

① 这一节说明在运用语言为媒介这一点上，诗与宗教和科学之类散文意识相同，所以诗人须克服诗易闯入散文意识领域的危险。

情和自觉的观念这一内心世界，而且还要替这种内心世界找到一种适合的外在显现，通过这种外在显现，诗比其它艺术表现方式能更充分更圆满地表现出上述理想的完整体。诗人必须从内心和外表两方面去认识人类生活，把广阔的世界及其纷纭万象吸收到他的自我里去，对它们起同情共鸣，深入体验，使它们深刻化和明朗化。为着从他这个主体个性出发（尽管这要受到一种窄狭的特殊范围的局限），去创造出一种不像由外因决定的自由整体，诗人就必须摆脱这种题材的实践方面或其它方面的约束，对这种题材以巡视内心世界和外在世界的自由眼光去临高俯视。从这方面的天生资禀来看，我们要特别赞扬东方的伊斯兰教徒诗人们。他们从来就生活在这种自由气氛里，就连在情绪之中也能超然于情绪之外，在人生的繁复的旨趣之中，他们始终都抱定唯一个实体，作为一切旨趣的真正核心，和这个实体相较，其它一切都显得渺小和幻变无常，值不得引起情感和欲念。这是一种着眼于认识的世界观，是精神对待世间事物的态度。这种世界观和态度对老年人比对青年人较相宜，因为在老年时期，各种生活旨趣固然也还存在，但是已没有青年时期的那种强烈情欲的驱遣力，老年人的生活旨趣仿佛像一种镜花水月，比较容易发展成为艺术所要求的那种着眼于认识的态度。通常的看法是炽热的青年时期是诗创作的黄金时代，我们却要提出一个相反的意见，老年时期只要还能保持住观照和感受的活力，正是诗创作的最成熟的炉火纯青的时期。以荷马的名字流传下来的那些美妙的诗篇正是他的晚年失明时期的作品。我们对于歌德也可以说这样的话，只有到了晚年，到了他摆脱了一切束缚他的特殊事物以后，歌德才达到他的诗创作的高

峰。①

B. 诗的表现

第一部分(A)已涉及诗的一般性质，诗的内容以及体现内容于诗的艺术作品的构思和组织。这方面的范围是无限广阔的，我们在第一部分只能满足于指出一些带有普遍性的特征。现在要谈到诗的第二方面，即诗的表现，亦即用本身就是内在的客观的东西，即用作观念符号的文字和文字的音乐，作为表现观念的手段。

关于诗的表现和其它艺术表现的一般关系，我们可以从第一部分关于诗的性质所已提出的那些看法中推演出来。文字和字音只是一种单纯的符号，既不是表现精神观念的一种象征，又不是适合于表现内心生活的占空间的外在形象，象雕刻和绘画所用的肉体形状那样，或是象表现整个灵魂的音乐的音调那样。此外，作为诗的观念的传达手段，文字这个因素也和用在散文表现里的有所不同，它在诗里本身就是目的，应该显得是精炼的。

关于诗的表现可以较精确地区分三个要点：

第一，诗的表现用文字，好象只涉及语言。但是文字本身既然只是观念的符号，诗的语言的真正根源就不在于个别词汇的选择和用词汇组成词组和语句的安排，也不在于和谐，节奏和押韵之类，

① 这一节说明诗人要深入体验生活，要"让内容的内在意义和实体渗透到作者自己的心灵里"；"把广阔的世界及其纷纭万象吸收到他的自我里去，对它们起同情共鸣，深入体验"。这需要摆脱实践方面的束缚，建立一种着眼于认识的世界观，用自由的眼光临高俯视一切。这种境界老年人比青年人较容易达到，所以荷马和歌德都是到了晚年才做出他们的最好的诗篇。

而在于观念本身的种类和性质。所以精炼的表现要从精炼的观念中去找根源或出发点。我们的第一个问题就是：观念应采取什样形式才能成为诗的表现？

其次，诗的观念本身只有通过文字才能变为客观的东西，所以我们要先单从语言的角度去研究语言的表现，以便把诗的文字和散文的文字以及诗运用语言的方式与散文思维中运用语言的方式区别开来。我们暂时还不谈文字对于听觉的效果。

第三，诗实际是一种语言，发出声音的文字要按它的时间长短和音质来构成，因此就要谈到时间尺度(音节)，节奏，音质，韵之类。①

1．诗的观念方式②

造形艺术通过石头和颜色之类造成可以眼见的感性形状，音乐通过受到生气灌注的和声和旋律，这就是按照艺术方式显现一种内容的外表。诗却不然，它只能通过观念本身去表现③，这一点是我们要经常回顾的。所以诗人的创造力表现于能把一个内容在心里塑造成形象，但不外现为实在的外在形状或旋律结构，因此，诗把其它艺术的外在对象转化为内在对象。心灵把这种内在对

① 这个提纲首先强调语言不能离开语言所表达的思想来看，研究诗的语言就要研究诗的思想(黑格尔所谓“观念”)，其次是要区别诗的语言和散文的语言，先要研究语言的表现方式本身，最后是要研究诗的音律。

② “观念”这个词前已屡见，在德文是 Vorstellung，原义是摆在心眼前的一个对象，作为动词，就指在心中见到或想到一个对象，所以在中文里通常译为“观念”是正确的。观念应包括在广义的“思想”里，所以观念方式也就是思维方式，所不同者“思想”可以是抽象的，经过推理的，诗的“观念”一般是具体的意象，是想象活动的产物。

③ 观念对于诗既是内容又是表现内容的媒介，文字只是观念的符号。

象外现给观念本身去看，就采取它原来在心灵里始终要采取的那个样式。①

我们前已指出原始的诗与后来从散文意识出发所改造成的诗这二者之间的差别，现在还要再涉及这个差别。

a）原始诗的观念方式

原始的表现观念的诗还没有分裂成为日常意识所表现的两个极端：一个极端是把一切对象都按照直接呈现的因而是偶然的个别现象的原有的样式带到意识里来，而不去掌握其中的内在本质及其现象；另一极端是时而把具体的客观事物拆散为不同因素去看，然后抽出它们的抽象的普遍性，时而就这种抽象品凭知解力去进行联系和综合。观念如果要成为诗的，却只有一条路可走，使这两个极端处于尚未分裂的和解②，所以诗的观念方式介在日常直觉和思维之间。

一般说来，诗的观念功能可以称为制造形象的功能，因为它带到我们眼前的不是抽象概念而是具体的现实事物，不是偶然现象而是显现实体内容的形象，从这种形象我们可以通过外貌本身以及尚未和外貌割裂开来的个性，就直接认识到实体，也就认识到事物的本质（概念）及其实际存在（现象）是内心观念世界中的一个整体。从此可见，使我们见到形象的观念方式和不用形像而单凭知解力的表现方式之间的巨大差别。与此类似的差别在阅读中也可

① 诗的内容，媒介和表现方式都是观念性的。

② 即一般与特殊的统一。

以见出，我们眼睛看到用作语言符号的字，马上就懂得字的意义，无须用耳朵去听字音。只有没有流畅阅读能力的人才有必要把所阅读的文字逐句念了出来才了解其中的意义。这是一种不熟练的现象，它在诗里却是一种美好的优异的品质，因为诗不满足于抽象的了解，不满足于把对象仅按照它在思考中或记忆中的那种无形像的普遍概念的样式带到意识里来，它所应做的是把本质(概念)及其客观存在(现象)，即类性及其具体个性，这两方面的统一体揭示给我们看。凭日常的知解力，我听到或读到一句话，马上就懂得它的意义，无须想到它的形象。例如说到"早晨"或"太阳"，我们就明白这是什么意思，不必想到"早晨"和"太阳"的具体形状。但是当诗人说"当晨曦女神伸出玫瑰色的手指向上升起的时候"，他就把早晨的太阳形像化了。诗的表现所提供的还不止此，它要对所理解的对象除掉理解以外还要加上一种观照或直觉，或则无宁说，它把单纯的抽象理解推开，让位给实在具体的东西。例如说，"亚力山大征服了波斯帝国"，就内容来说，这句话也表达了一个具体的观念，但是用"征服"这个词来表达的许多具体的征服事实却总结为一个毫无形象的抽象概念，并没有能使我们把亚力山大的实际成就的本质和现象都看得一目了然。一切与此类似的表现方式都有同样情况：我们了解了，但是所了解到的东西是苍白暗淡的，从个别对象来看，是不明确的，抽象的。所以诗的观念方式要展示现实界现象的丰富完满，把事物和事物的内在本质融成一种原始的(未经分裂的)整体。

直接由此产生的结果就是诗的观念方式对事物外表留恋不舍的兴趣，它把外表看作本身值得描绘和重视的，因为它表现出事物

的真实情况。所以诗的表现方式一般是解释性的，不过用“解释”这个词还不妥，因为我们通常把大量不是诗人本意的东西也叫做“解释”，好比抽象的定义所界定的内容没有这种定义还是可以理解的，所以从散文的观点看，诗的表现方式可以被看成走弯路或是说无用的多余的废话。不过对于诗人来说，他对所要做的事是带着偏爱的心情，凭他的想象把他所写的真实现象铺开来加以描绘。例如荷马就是用这种方法，在他所写的每一个英雄人物的名字前面加上一个形容词，例如“捷足的”阿喀琉斯，“穿着明亮的护腿甲”的希腊人，“头盔闪闪发光的”赫克忒，“各部落的统帅”阿迦麦农等等。一个名字固然标志着一个人物，不过单凭名字对于想象不能提供更多的内容，要产生一种明确的印象，就还要比名字更多的东西。此外，还有一些本身就可以产生具体印象的东西，例如海，船，刀等等，荷马也要加上形容词，抓住所写对象的某一重要属性把它描绘出来，成为一个鲜明的形象，使我们可以想象到对象的较具体的面貌[1]。

其次，上述表现特性的形象化和不表现特性的形象化之间也有差别，因为表现特性的形象按照所写事物本身固有的实在情况把对象表现出来，而不表现特性的形象则不在所写对象本身上留恋，却转而描绘另一个对象，使我们更能明白所写对象的意义，得到更具体的印象。属于这种表现方式的有隐喻，显喻，比拟等等。这

---

① 这一节说明起源比散文较早的诗所用的观念方式处于直接观感和抽象思维之间，是内容意蕴与现实现象的统一。诗的功能就是制造形象的功能。制造形象的方式首先是用一种具体形象描绘所写对象本身固有的某种特性。因此，诗有留恋事物外表的倾向。

种表现方式在所写内容上蒙上一层不同于内容的面纱，只是作为装饰,想把内容描写得更精确一点，却不能充分做到，因为它只是在某一点上才与内容有些联系。例如荷马把不肯逃跑的希腊将领阿雅斯比作一条顽强的驴子。东方诗在运用图景和比喻方面特别显得辉煌富丽，这一方面是由于东方诗的象征倾向必然要使诗人在周围寻找可以比拟的类似现象，一个普遍意义本来就可以涉及范围很广的类似现象，这就使得东方诗把世间一切最辉煌最庄严的五光十色的事物都被用来装饰心中的唯一值得歌颂的对象。诗的观念方式所用的比喻和图象,依我们看来,只在一种主观的意造和比拟,本身并不真实。不过东方诗人却不这样看，他把由一切客观事物转化成的,由想象掌握住和构成形象的那种理念的显现,看成就是一切，此外就没有什么实际独立存在或有独立存在权的东西。我们凭知解力用散文眼光来对待的对世界的信念就被转化为对想象的信念,对于这种信念,只有由诗的意识所创造的那个唯一的世界才是存在的。

与此相反的是浪漫型的想象,它也爱用比喻来表现,因为具有这种想象的收视返听的主体来说,外在事物只是一种附赘悬瘤,没有充足的实在性。用深刻的情感,对丰富细节的观照,或是恢谐离奇的拼合，来把这种仿佛没有特性的外在事物塑成形象的企图就成为一种推动力,促使浪漫型的诗不断有新的发现。浪漫型的诗所要做的并不是把事物表现得很明确,一目了然,而是把对疏远现象进行隐喻式的运用看成本身就是一个目的。情感成了中心,巡视自己的丰富多采的周围,就把它吸收到这中心里来,很机巧地把它转化为自己的装饰,灌注生气给它，而自己就在这种翻来覆去中，这

种体物入微，物我同一的境界中得到乐趣①。

b）散文的观念方式

其次，与诗的观念方式相对立的是散文的观念方式。在散文的观念方式里，关键不是形象而是用作内容的那种单纯的意义，因此，观念成为认识内容的单纯手段。所以散文的观念方式既没有必要把对象的明确的实在形状展现在眼前，也无须象上文所说的不表现本身特性的方式，在所写对象之外还引起另一对象的观念。散文固然也要把对象的外貌写得很明确，但目的不在唤起具体形象而在达到某一特殊目的。所以一般地说，散文的规范是精确，鲜明和可理解性，而用图象比拟的观念方式则较不精确鲜明。诗用来唤起意象的那种根据所写对象本身特性的观念方式却要使单纯的事物跳开它的直接意义转到实际存在的现象，因为在诗里事物是要凭这种实际现象来认识的。至于诗用不根据对象本身特性的观念方式则利用一种与内容意义本不相干的只有某些关联的现象来起图解比拟的作用，所以对诗作品用散文进行诠释的人要费很大的事才能通过凭知解力的分析，把形象和意义割裂开来，从活生生的形象里抽绎出它的抽象的内容意义，从而使人凭散文的意识去了解用诗的观念方式所表现的东西。诗的主要规范不是精确，不是把内容联系起来的那种简单的妥贴。如果散文及其观念方式

① 这一节说明诗制造形象的另一方式是不表现所写对象本身固有的特性，转到与这对象略有关联的另一对象上去描写，其目的有二，一是有助于更好地表达所写对象的意义，一是用作装饰，即我国古代修词家所说的“藻绘”。这种方式一般是比拟，有隐喻显喻之类分别，即“先言他物以引起所兴之词”。黑格尔认为东方象征型诗人和西方浪漫型诗人都爱用这种比拟方式。

在题材类似诗的范围里须谨守内容意义的界限和抽象的精确，诗却与此相反，要把人引导到另一境界，即内容意义的具体显现或其它有关现象。因为在诗里应该独立出现的正是这种实际具体事物，一方面固然是要借此表现内容意蕴，一方面也是要借此摆脱抽象内容意义的拘束，把注意力引到显现内容意义的实际具体事物上去，使生动的形象对认识性的兴趣成为主要目标。①

c）从散文气氛中恢复过来的诗的观念方式

如果在散文观念方式的单纯精确已变成常规的时代，提出上文向诗提出的那些要求，诗和它的形象性就会处在一种难境。因为在这种散文时代里，到处占上风的意识方式是情感和感觉与凭知解力的思考之间的割裂，而这种思考对待情感和感觉的内在和外在的材料，都是把它只用来发动知识和意志，或是使它服务于研究和行动。在这种情况下，诗就要有一种自觉的努力，才能使自己跳出散文观念的惯常的抽象性，转到具体事物的生动性。如果诗要达到这个目的，它就不仅要避免以一般为对象的思考与只掌握特殊的感觉和情感之间的割裂，而且使感觉和情感及其材料内容摆脱为实践目的服务的地位，胜利地达到它与一般的和解或统一。不过这是把诗和散文的两种观念方式和世界观在同一种意识里结合在一起，这里就不免露出互相妨碍和干扰甚至互相冲突的痕迹。就拿德国现代诗来说，只有极大的天才才能使这种冲突达到和解，此外

① 这一节就诗的观念方式与散文的观念方式的区别进一步说明诗的特征，散文诉诸知解力，目的不在制造形像而在阐明内容的抽象意义；诗诉诸想像，目的不在因形见义，而在"借形像摆脱抽象的意义，把注意力引到显现内容意义的实际具体事物上去"。

还有其它困难，我在这里只想指出有关具体形象的几点。如果散文的知解力已代替了原始的诗的观念方式，诗的观念方式的重新苏醒（恢复），在根据本身特性和不根据本身特性的两种表现方式方面，都不免有些矫揉造作。就连在它仿佛并非有意如此的时候，它也很难恢复到诗所应有的两种自然流露的真实，在过去时代里许多本来是新鲜的东西，经过重复地沿用，就变成了习惯，逐渐习以为常，转到散文领域里去了。如果在这种情况下诗要追求新奇，它在词藻和描绘等方面，纵使没有达到夸张和堆砌，总不免不由自主地流于人工造作，雕饰，尖酸，纤巧，弄姿作态之类毛病。这些毛病都不是出自健康的感觉和情感，而是出自勉强追求效果的意图。这些毛病在下面的情况中特别突出：用隐喻式的表现方式来代替根据对象本身特性的表现方式，想以此胜过散文，显得不平凡，这就很容易流于尖新和追求还不太陈腐的效果。①

2．语言的表现

诗人的想象和一切其它艺术家的创作方式的区别既然在于诗人必须把他的意象（腹稿）体现于**文字**而且用**语言**传达出去。所以他的任务就在于一开始就要使他心中观念恰好能用语言所提供的手段传达出去。一般说来，只有在观念已实际体现于语文的时候，诗才真正成其为诗。

---

① 这一节说明诗到了散文时代，困难在于把既已割裂的一般内容意蕴与特殊具体事物的统一恢复过来，这就要“把诗和散文的两种观念方式和世界观在同一意识里结合在一起”。近代很少有诗人能克服这个矛盾，其结果是矫揉造作，追求新奇，流于雕饰，尖酸，纤巧之类弊病。

诗的语言方面可以提供无限广阔复杂的研究资料，因为要节省篇幅去讨论一些尚待讨论的重要问题，这里只能略谈几个要点。

a）泛论诗的语言

艺术在一切方面都要把我们带到一个不同于日常生活，宗教观念和行动乃至科学思考的崭新领域，所以诗不仅一方面要防止表现方式降落到平凡猥琐的散文领域，另一方面要避免宗教信仰和科学思考的语调。诗尤其要避免可以破坏形象鲜明性的凭知解力的生硬的割裂和联系以及下判断作结论之类哲学形式，因为这类形式会立即把我们从想象的领域里搬到另一个领域里去。不过在所有这些考虑中，诗到哪里止和散文从哪里起的界线毕竟很难划定，一般不可能很精确地下普遍性定义。

b）诗的语言所用的手段

诗在完成它的任务之中所用的特殊手段有如下几种。

1．首先是诗所特有的一些单词和称谓语。它们是用来提高风格或是达到喜剧性的降低或夸张的，这也适用于不同的词的组合和语形变化之类。在这方面，诗有时可以用古字，即在日常生活中不常用的字；有时也可以铸新词，从而显出大胆的创造性，只要不违反民族语言的特性。

2．其次是词的安排，属于这一类的有所谓词藻，也就是语言的装饰。词藻的运用很容易产生修词和宣讲(用这两词的坏意义)的味道，破坏语言的具体生动性，特别是在用刻板通套的表现方式来代替情感的自然流露的时候。这种通套的表现方式是和亲切，

简炼，零星片段[①]的表现方式相反的。深刻的心情本来用不着说很多的话，特别是在浪漫型的诗里，凝炼的心情宜于用亲切简炼的方式，才会产生巨大的效果。总之，词的安排是诗的一种最丰富的外在手段。

3. 第三还要提一下复合长句的结构。它把其它语言因素都包括在内，它用或简或繁的衔接，动荡的回旋曲折，或是静静地流动，忽而一泻直下，波澜壮阔，所以最适宜于描述各种情境，表现各种情感和情欲。在这一切方面，内在的（心灵方面的）东西都须通过外在的语言表现反映出来，而且决定着这种语言表现的性质。[②]

c）运用语言手段的差异

上述语言手段的运用方式也可以区分为在上文谈到诗的观念方式时所已指出的那些不同发展阶段。

1. 诗的用语产生于一个民族的早期，当时语言还没有形成，正是要通过诗才能获得真正的发展。当时诗人的话语，作为内心生活的表达，通常已是本身引人惊赞的新鲜事物，因为通过语言，诗人把前此尚未揭露的东西揭露出来了。这种新创象是出自一种人们所不经见的神奇的本领和能力，能使隐藏在深心中的东西破天荒地第一次展现出来，所以令人惊异。在这种情况下，关键不在语言的形成和发展的繁复程度，而在表现的魄力和语言创造这件事本身。所以语句的用法还是很简单的。在那样古老的时代既不

① 例如箴言语录体。

② 以上关于诗的语言手段的三小节只涉及诗所特有的遣词造句的方式，通常是在修词学里讨论的。

能有思想的敏捷，也不能有表现方式的丰富多采和迂回曲折。凡是要表现的东西都表现于一些朴质无文的符号，还没有后来艺术技巧所用浓淡阴影以及起承转合之类方便法门。当时诗人仿佛是第一个人在教全民族把口张开来说话，使思想转化为语言，使语言又还原到思想。当时说话这件事还不是共同生活中的一件寻常事，诗利用这种共同生活的语言加以提高，使它产生新鲜的效果。例如荷马的表现方式对于我们近代人来说，已成为习以为常的东西：每一个观念都有一个它所特有的字，不根据本义的字句[1]还是稀少的，就连在详细描述时，语言本身还是极简单的。与此类似的还是但丁，他在替意大利民族创造出一种活的诗的语言，[2]也显出创造天才的大胆和魄力。[3]

2. 其次，随着反省思索的出现，观念的范围就日益扩大，观念的结合方式就复杂化起来，驾御观念的能力就逐渐增长，语言的表现也就日益流畅了。这时一个民族已经掌握了一种发展成熟的表达日常生活的散文语言。为着要引起兴趣，诗的表现就须背离这种散文语言，对它进行更新和提高，变成富于精神性的。在日常生活里，语言的起因是眼前的临时偶然事物，但是艺术作品就不能根据这种对个别事物的临时观感，就连在精神振奋中的热情也应受到节制，精神的产品必须从艺术的宁静气氛中生展出来，在心灵的神智清醒中塑造成形。在诗的最早期就可以从诗作品和语言本身

① 例如“引申”，“假借”，比喻之类。

② 但丁不用拉丁文而用意大利土语写成《神曲》，还用拉丁文写过《论光辉的土语》替他的实践进行理论的辩护。

③ 这一节说明诗的语言比散文的语言起源较早，“诗人是第一个人在教全民族张口说话”。黑格尔举荷马和但丁为例，说明诗人是民族语言的缔造者。

中见出这种宁静气氛和凝神状态，但是在较晚的时代里，诗创作却须显出诗的表现不同于散文的表现，散文发展成熟时代的诗和各民族原始时代的诗之间的基本差别就在于此。

诗创作在追求诗的用语这方面可以走得很远，以至把这种特殊表现方式看成一种主要任务，着眼点很少在内心生活的真实情况，而更多地在语言方面的美妙，光润，文雅及其效果。于是诗就降落到修词和演讲的地位。我前已说过，这种表现方式对于诗的内在生命会起破坏作用，因为诗创作中的清醒理智转到着意安排，真正的诗的效果应该是不着意的，自然流露的，一种着意安排的艺术就会损害真正的诗的效果。有一些民族几乎就只会产生这种修词式的诗作品。例如拉丁语言在西赛罗[1]的作品里还是够纯朴自然的，但是在维吉尔和贺拉斯之类诗人的作品里，读者就感觉到它们都是人为的，着意雕琢的。在这种作品里内容实际是散文性的，只是配搭上一些外在的装饰；这种诗人缺乏独创才能，设法在语言技巧和修词效果方面寻求一些东西去弥补他在创造才能和真正效果方面的缺陷。法国人在他们的所谓古典文学时期[2]也有过这样的诗。这种诗特别适宜于教训诗和讽刺诗两种体裁，其中大量修词性的词藻占最突出的地位，但是所陈述的内容却完全是散文性的，只是语言极端富于形象和雕饰，颇类似赫尔德和席勒的语言风格。这两位诗人也运用这种表现方式来描绘散文性的内容，不过他们会通过思想的深刻和表达的美妙，使这种描绘博得读者的容忍和许可。连西班牙人也不是完全没有着意雕琢的诗歌所常有的华丽词

① 西赛罗（公元前106—?），罗马的最大的演说家；不以诗闻名。

② 指十七世纪和十八世纪。

藻，一般说来，南方各民族，例如西班牙人和意大利人以及他们之前信伊斯兰教的阿拉伯人和波斯人，都爱用广泛的繁芜的图象和比喻。在古代人特别是在荷马的作品里，语言的表现总是很柔和平静的，而在上述那些民族作品里，语言所表现的观感却像一般积蓄过满的泉水，四面扩散溃溅，知解力忙于进行理论性的工作，时而进行严格的区别和琐碎的分类，时而进行滑稽的巧妙的游戏似的拼凑或结合，而内心里却不动情感。①

3. 真正的诗的表现既要避免上述纯粹宣讲式的修词，也要避免用语的铺张堂皇和凭巧智的文字游戏（尽管这也可以显出自由创造的美妙乐趣）。如不避免这些毛病，那就会危害内心世界的自然真实，忘去内容意义在遣词造句中所应起的决定作用。诗的用语不应独立，变成诗的唯一的重要因素。一般说来，用心雕琢的作品不应丧失自然流露的面貌，应该给人以它仿佛是从主题内核中自己生长出来的印象。

3. 诗的音律

这是诗的表现方式中第三个因素。它之所以必要，是因为诗的观念不仅要体现于文字，而且要用实在的话语说出来，因而涉及语调和字音这些感性因素。因此我们要跨进诗的音律领域。用音律的散文不能算是诗，只能算是韵文，正如用散文来创作诗，也只能产生一种带有诗意的散文。至于诗则绝对要有音节或韵，因为音节和韵是诗的原始的唯一的愉悦感官的芬芳气息，甚至比所谓富

① 这一节说明诗在散文时代容易降落到修词和演讲的地位，专在词藻上下工夫，缺乏实在的内容，也缺乏创造的天才。我国过去的四六骈文就是典型的例子。

于意象的富丽词藻还更重要。

如果对音律这种感性因素进行艺术刻划，就立即置身于诗所要求的另一领域和另一种土壤。要进入这一境界，我们要先抛开日常生活和日常意识中的那种认识性和实践性的散文观念，同时对音律的艺术刻划也迫使诗人跨过日常语言的框框之外去活动，只按照艺术的规律和要求去说他所要说的话。有人认为音律不自然，应该废除，这种看法是极肤浅的。莱辛由于反对法国的那种表达虚伪激情的亚力山大格而主张在悲剧里用散文的表达方式，认为这比较合式；席勒和歌德在他们的早年作品里由于侧重内容和诗创作的自然倾向，也采用了用散文写戏剧的原则。但是莱辛本人在他的《智者讷坦》里毕竟回到用抑扬格的音律；席勒写《唐·卡洛斯》，也就已放弃前此所走的散文道路；而歌德对他在早年用散文写《伊菲琪尼》和《塔梭》两个剧本也极为不满，把它们的表达方式和音律都重新加以艺术刻划，使它们获得不断博得赞赏的那种较纯真的形式。

人工造作气味很重的诗的音节和韵律当然象是在内在观念和感性因素之间造成一种不易驾御的关系，比颜色对于绘画还更不易驾御。因为外在事物和人的形体在自然界就是有颜色的，无色的东西只是一种勉强的（不自然的）抽象品，至于观念与只用来传达的人为的语音符号之间却只有很疏远的关系，甚至毫无内在的关系，所以诗的音律的严格要求仿佛很容易对想象成为一种桎梏，使诗人不能按照他心里所想的样子，把他的观念传达出来。因此有人就认为节奏的抑扬顿挫和韵脚的铿锵和谐尽管确实有一种悦人的魔力，但是如果对音律方面要求过多，就往往不免由于追求感

官的快感而使最美好的情感思想受到牺牲。其实这种指责是站不住脚的。第一,说诗的音律妨碍自然流露,这是不正确的,一般说来,真正有才能的诗人对于诗的感性媒介(音律)都能运用自如,感性材料对他不但不是阻力或压力,而且还能起激发他和支持他的作用。事实上我们看到过凡是伟大的诗人在自己独创的时间尺度,节奏和韵脚之中都很自由地有把握地回旋自如,只有在把诗从原文译成外国文时,拘守原诗的音节和韵律等等,才会显得勉强生硬,引起不快感。其次,在自由诗里,要把思想表现得回旋荡漾,时而凝炼,时而波澜壮阔,这种强制性的音律要求还能激发诗人"因文生情",获得新的意思和新的独创,如果没有这种冲击,新的东西就不会来。除掉音律的这些优点不算,感性的客观因素(这在诗里就是语言)也本来就是艺术的重要因素,所以不能象听命于直接的偶然事物的日常语言那样没有形式,没有定性,而是要经过艺术加工,显得既精炼而又生动。尽管语音在诗里听起来只是一种外在手段,它毕竟是应当看作本身就是目的来处理的,要具有明确而谐和的轮廓。对这种感性因素的注意在一切艺术里都在严肃的内容之外添上一个特色,通过这种特色,内容的严肃就立即显得仿佛推远(或冲淡)了,使诗人和听众都摆脱这种严肃的束缚,置身于一种超越严肃内容之上的更高更优美的境界[1]。在绘画和雕刻里,艺术家用来就人体,岩石,树林,云彩和花卉之类对象进行素描和着色的方式本来就有感性空间的限制;建筑也要适应建筑物的目的要求,

---

① 这句原文比较艰晦,意思其实很简单。主要有两点:1.音律这种感性因素是严肃内容之外的一种因素,2.这种因素对严肃内容起着推远或冲淡作用,使人能更好地欣赏艺术美而不是把注意力集中到内容一方面。

去规定墙壁和屋顶的形状。音乐也是如此，它要服从和声学的一些绝对必要的基本规律，才能获得明确固定的轮廓。诗却不然，语言的感性声响在配合结构方面本来没有拘束，因此诗人的任务就在于在这种无规律之中显出一种秩序，一种感性的界限，因而替他的构思及其结构和感性美界定出一种较固定的轮廓和声音的框架。

正象在音乐的表现里节奏和旋律须取决于内容的性质，要和内容相符合，诗的音律也是一种音乐，它用一种比较不太显著的方式去使思想的时而朦胧时而明确的发展方向和性质在声音中获得反映。从这一点看，诗的音节须表现出全诗的一般调质和精神性的芬芳气息，例如用的是抑扬格还是扬抑格，是八行一节还是用其它划分章节的方式，并非无关宏旨的。[①]

涉及较详细的题材划分，主要有**两个**体系，现在先说明这两个体系的区别。

第一个体系是根据**节奏**的诗的音律，它要按音节的长短形成不同类型的见出回旋的组合和时间上的承续运动。

第二个体系是由突出单纯的**音质**来形成的，它要考虑个别字母是母音（元音）还是子音（辅音），也要看整个音节和整个字的音质，有时有规则地重复同一个或类似的音质，也有时按照对称的轮换的原则。双声，叠韵，半谐音[②]和韵脚等等都属于音质体系。

① 诗是否可废除音律而专用散文在近代是一个争论纷纭的问题。黑格尔特别强调诗与散文的分别，替诗的音律作了颇有力的辩护。马克思给拉萨尔论《弗兰茨·封·济金根》悲剧的信所指出的缺点之一是"应该把音律安排得更艺术一点"，恩格斯为同一目的写给拉萨尔的信也指出他在音律方面过于自由，给朗诵和上演都带来麻烦，足见马克思主义创始人都很重视诗的音律。

② "半谐音"(Asonnanz)用同母音，不同子音押韵，例如 an 和 am 就是半谐音，英法古诗中有时用这种韵。

这两个体系和民族语言本身的音律密切相关，有些语言的音律一开始就以音节的自然长短为基础，也有些语言的音律却以单靠意义决定的便于理解的重音为基础。

第三，按节奏的进展和按音质的组合这两个体系也可以结合在一起。不过在这种结合中如果韵脚的集中而又突出的回声使耳朵听起来过分强烈，它就会压倒时间长短的进展运动，也就是说，节奏就被冲淡，不大能引起注意了。

a) 根据节奏的诗的音律

这里指的是不用韵只根据节奏的体系，其中最重要的有以下几种：

第一是音节有固定的时间尺度（这里还只说单纯的长音和短音的分别）以及由长音和短音组合成的各种各样的比例关系和诗的音节尺度。

其次是由重音，顿，以及诗的重音与语言的重音之间的冲突所形成的生动化的节奏。

第三是由在节奏运动中由字的音质所形成的悦耳的音调，但这里还不包括押韵。

1. 节奏的形成不是靠一些单纯的孤立的字音而是靠时间的长短和运动。

1a) 这种节奏的简单出发点是音节的自然的长和短，这种自然长短的差别取决于民族语言的发音方式本身，是由字母，子音和母音这些因素形成的。

自然的长音是 ai,oi,ae 之类复母音，不管近代音律理论家怎

么说，复母音毕竟是一种具体的由两个母音复合在一起的双音，就象颜色中的绿色是复合色一样。响声很长的母音也是如此。此外还要加上各种字音所处的位置，这在梵文，希腊文和拉丁文里都是在不同的位置就可以产生不同的效果。如果两个母音之间夹着两个或两个以上的子音，在说话中发音前后承续就有些困难，就会拗口；发音器官为着从多子音转到母音就须花较长的时间，这就要产生一种停顿。尽管母音是短音，这一停顿就会使子母音合成的那个音节显得很长。例如我读 mentem nec secus 这几个音节，从一个母音转到另一个母音时，例如在读menten 和 nec 时就比读 secus 就较为困难。近代各民族语言并不严格重视这个差别，在计算音的长短时却用一些其它标准。但是不管所占的位置如何而当作短音来用的那些音节往往至少显得生硬，阻碍或延宕了本来要求的那种运动速度。

和上述由复母音和长母音以及由位置而形成的那些长音不同，**自然的短音**的音节是由短母音形成的，第一个母音和第二个母音之间不夹着两个或两个以上的子音。

1b）文字有时由于是多音节的，一个单字本身就有几个长音和短音，有时尽管是单音节的，却由于和前后其它的字联在一起，就产生了不同的音节和单字偶然交替出现的现象，不能按一个固定的音的尺度。诗的任务就和音乐的任务一样，要调整这种偶然现象，用时间长短尺度的单位去使一些时间长短本无规律的个别的音见出足够的规律。所以诗把长音和短音的一些规定的排列方式定为规律，来显出前后承续的各字音的时间比例。例如在扬抑抑格和抑抑扬格里，两个短音按照一定的规律可以合成一个长音，成

为扬扬格。①其次，一个长音和一个短音并列在一起，时间长短的差别就更为显著，尽管形式最简单，抑扬格和扬抑格就是如此。如果一个短音夹在两个长音之间，成了扬抑扬格，或是一个短音放在两个长音之前成了抑扬扬格，这种排列就较为复杂了。②

1c) 但是这些孤立的音步单位的时间比例的关系（即抑与扬的关系）如果不管彼此不同而任意拼揍成先后承续的系列③，它就会形成不规则的偶然排列，一方面要破坏原来要使这些时间比例关系见出规律性的目的，不能形成长音节和短音节的有规律的先后承续的系列了；另一方面整段诗的开头，中间和结尾就会毫无明确的界限，这就会导致随意任性，也就违反了我们在讨论音乐的时间尺度和拍子时所指出的听者和声音长短尺度之间的关系。听者要求聚精会神，不愿在声音不断地向前流转中受到干扰，这只有一个办法，就是要有一定的时间单位以及这些时间单位的显著的开始以及有规律的承续和终结。就是因为这个缘故，诗还要把个

---

① 扬代表长音或重音，抑代表短音或轻音：

扬抑抑格一般用 – ⌣ ⌣ 表示

抑抑扬格一般用 ⌣ ⌣ – 表示

扬扬格用 – – 表示

抑扬近似中文诗的平仄，但不完全相同，因为仄声的上去入在轻重短长上又各不相同。

② 这一小节只说明节奏体系的诗律的最低单位是一个音步，其中长音和短音依格式不同而各有固定的位置。

③ 一个单位音组叫做“音步”，一行诗通常有几个音步。如果一个五音步的诗行中抑扬关系排成：

– ⌣ | ⌣ – | – ⌣ ⌣ | ⌣ – ⌣ | – – |

就会造成本节所说的任意拼凑的情况。

别孤立的时间比例关系排列成为诗行①。诗行是诗律的第三个因素，每一行诗在音步的种类和数目上以及在开始，进展和终结上都要按照一定的规则。例如三韵格的抑扬格诗行包括六个抑扬格的音步，其中每两个音步形成一个抑扬格的双音步；六音步的诗行包括六个扬抑抑格的音步，在一定的位置上扬抑抑格要缩成扬扬格。这些诗行既然可以按照同一个或类似的方式反复重复下去，这种先后承续的序列就不免一方面很难确定诗行究竟到哪里终止的现象，另一方面显得单调，使人感到缺乏一种内部多样化的结构。为着弥补这个缺陷，诗终于发展到发明章节及其多样化的结构，特别便于抒情的表现方式。例如希腊的挽诗格律，阿尔赛乌斯和莎佛两位诗人所创的章节格式，以及品达和一些著名的戏剧体诗人在抒情诗和合唱队的歌唱里所创造的一些章节格式。②

尽管在时间尺度上，音乐和诗都要满足同样的需要，我们却不应忽视音乐和诗的差别，最重要的差别在于拍子。古希腊诗律是否把真正相等的时间段落定成拍子，让它重复地出现，这还是一个争论不休的问题。大体上可以这样说，诗把文字作为单纯的传达手段来用，在这种传达所占的时间上就不能定出一个绝对固定的尺度（时间的长度），去抽象地支配语言的前进运动，像音乐中的拍子那样。在音乐里，声音是一直响下去的，流动不定的，所以绝对需要拍子所带来的固定性。语言却不需要这样固定点，因为语言

① 西方诗以“行”为单位，一行不一定是一句，一句话的意思往往要由上行跨到下行才完止。每行分几个音步，每个音步包含两个或三个音节，用抑扬相间见节奏。

② 这一小节说明集音步成行，集行成章节都需要一定的格律，但是寓变化于整齐，既不能无规律，也不能呆板单调。诗章（Strophe）大半出现在抒情诗里，全篇分几个章节，每个章节有一定的行数和音律，各章之间往往有对称呼应的关系，颇类似我国《诗经》的章法。

本身在思想内容上就可找到停顿点，语言并不完全等于外在的声响，它的基本的艺术因素在于内在的思想或意义。事实上诗在它用语言所明白表达出的思想和情感里就已可以直接找到实质性的界定方式，作为停止，继续，流连，徘徊，犹疑等等运动形式的依据。就连在音乐里，轮到朗诵(说白)部分也就不再用呆板一律的拍子，也就是这个道理。所以诗的音节如果完全要受拍子规律的约束，至少就用拍子这一点来说，音乐和诗的差别就会完全消失了，时间因素在诗里所占的比重就要超过诗的本质所能允许的程度了。我们可以根据这个理由提出这样主张：在诗里尽管有一种时间尺度在起重要的作用，但是并不用拍子，对诗方面起决定性作用的是文字的意义。如果从这个观点对古代诗律进行较细致的研究，六音节格式当然像是最能严格地按拍子进展的，例如老浮斯[①]就有这种看法，但是六音步格式中最后一个音步的缩短就足以驳倒这种看法。浮斯还认为读阿尔赛乌斯和莎佛的诗章时也要按这样抽象的整齐一律的拍子，那就只能说是任意武断，把诗句勉强加以割裂了。浮斯有这种看法，因为我们德国人习惯把德文诗的抑扬格看作整齐一律的音节和时间尺度。其实古代六音步的抑扬格诗行之所以美，并不是因为每行都有在时间尺度上整齐一律的六个抑扬格音步，而主要是因为每行开始时换用扬扬格，收尾时换用扬抑抑格或抑抑扬格，这样就避免了同一时间尺度的毫无变化的复现，也就是说，不至于形成拍子。抒情诗的格律变化就更多，如果要证明拍子

① 浮斯(Voss)，十八世纪德国诗人，已见前注。他曾把荷马史诗译成德文，他主张沿用希腊诗节奏体系的音律。黑格尔在这一节批驳了他的诗的时间尺度等于音乐的拍子的主张，诗的音节长短虽有一定的规律，但由于意义的影响，还不能形成可以精密测量的拍子。他强调意义的重要，反对格律过分形式化。

在这里也绝对必要，那就只能是根据先验而不是根据经验。

2. 只有重音和顿才能使节奏的时间尺度（长短）获得真正的生动化。这两个因素相当于我们在音乐里所说的拍子节奏。

2a）这就是说，在诗里每一个特定的时间比例也有一个特别的重音，即按诗律在一定位置上应该突出的音[1]，牵连到其它这样突出的音，才形成一个完整体。因此，由于各个音节的价值不同，多样化就有很大的发挥作用的余地，一方面长音节比短音节一般较突出。如果诗律重音也落在这个长音节上，它就比短音节加倍地突出，比不是重音的长音也较突出。但是另一方面诗律重音也可落在短音节上，效果就与上面所说的相反。

但是特别重要的是我在上面已提过的情况，个别音步的开头和收尾和个别单字的开头和收尾并不是一律吻合。如果多音节的单字须由前一音步的收尾跨到下一音步，这个单字在音节上就拆开了，而在节奏上前后两半还是联起来的。其次，如果重音落在跨到下一音步的那个字尾音上，就会产生比只有重音时更为明显的时间段落，因为字尾本来一般都要停顿，这一停顿再加上重音，就在不断的时间之流中划出一个可以感觉到的段落了，这就叫做"顿"，顿在每个诗行里都是不可少的，因为尽管明确的重音就足以使一些个别的音步见出较清楚的差别，因而也见出一定的多样性，但是这种变化毕竟时而是完全抽象的，呆板单调的，时而使各个音步之间彼此无联系，只是呆板地一步接着一步复现，像我们德国诗的抑扬格那样整齐一律地重复同一格式的音步，这种毛病尤其显著。顿的功用就在于防止这种枯燥的单调，在整齐一律，毫

[1] 黑格尔说的"重音"一般指诗律重音，以别于由意义决定的重音。

无变化，呆板复现的音步之中，放进一种联系和一种较活跃的生气。由于顿可以在各种不同的地位出现，就使音调见出变化，而同时由于顿受规律的约制，也就不至于回到无规则的随意状态。

最后，诗律的重音和顿之外，还要加上第三个因素，即语言本身的重音[①]，这是文字离开在音律中的运用本来就有的。这第三种重音又使各音节的抑扬起伏的性质和程度显出更多的变化，因为一方面它可以和诗律的重音和顿叠合，这样就加强诗律的重音和顿的效果；另一方面它也可以不和诗律的重音和顿叠合，即落在按诗律不宜突出的音节上，但是从意义的观点看，它仍须保留重音，这样它就仿佛与诗律的节奏发生冲突，从而使整个节奏获得一种新的助长生动性的因素。

对于我们近代人来说，要从上述几个因素听出节奏的美，那是一件很难的事，因为在近代语言中，须结合在一起才见出古代诗律优点的上述几种因素已不很明显固定。我们近代人为着满足另样的艺术要求，就用另样的手段来代替那些因素。[②]

2b) 比字和音节在诗律的地位更重要的是字和音节从诗的观念(思想内容)方面所获得的价值。正是这种文字和音节本身所固有的意义才使诗律中那些因素的效果显出不同程度的突出，如果没有意义或是音义不大，音律因素的效果也就要减弱。只有通过

---

① 语言本身的重音和诗律的重音有时一致，也有时不一致。上文所说的“顿”也是如此，它是诗律所要求的，不一定就是语言中的顿。这在法文诗中特别清楚。

② 以上说明西方古代诗律中节奏三个重要因素：韵律的重音，顿和语言本身的重音。近代西方诗各国不一致，例如诗律重音在英德诗里还很重要，顿在法文诗中作用也很大。诗律重音与语言重音的矛盾在近代诗中也还存在，但不象在古代诗里那样突出。西方古今诗律的差异颇近似我国律诗与语体诗的差异。

意义，诗在音律方面才获得最高度的精神方面的生气。不过诗在着重意义这一点上也不宜太过，免得和诗的节奏规律发生冲突。

2c）特别是从节奏运动方面来看，诗的格律的性质是和内容的具体性质相对应的，尤其是在这内容是特殊情感运动的时候。例如六音步格式的音节进展颇似轻波荡漾，特别宜于史诗叙述的平顺流畅。如果六音步格式和五音步格式及其固定的对称的顿结合在一起，变成划分章节的，但仍见出简单的规律性，就宜于用在挽歌体诗里。抑扬格进展轻快，特别适合于戏剧的对话；抑扬扬格雄壮，则宜表现凯旋的欢乐情绪。其它格式也很容易见出各有特性。①

3．在根据节奏的音律里要求并不只限于按时间段落来构成格式和加强生动性，而是还要考虑到字和音节的实际的音质。在音质这方面，以节奏为主要因素的古代语言和特别宜于用韵的近代语言之间就有一个重要的差别。

3a）例如在希腊文和拉丁文里，通过语法上字首和字尾的变化，字根所含的音节就派生出许多丰富多采的音质不同的音节，不过这些派生的音节仍只是字根音节的变格，所以字根音节尽管对派生的变格提供基本的意义，而在音质上却不一定就仍然保持主要的乃至唯一的统治地位。例如我们听到 amaverunt 这个字时，就听到在字根上加上了三个音节，由于这些附加的音节的数目和延长程度，重音就不落在字根上了，尽管三个附加的音节之中并没有自然的长音，因此字的基本的意义和被突出的重音就不是落在

① 以上两节强调语言的意义在诗律中的重要性。抒情诗的格律还应符合所表达的情感。

同一个音节上了，彼此分开了。在这种情况之下，重音既然不是落在主要意义所在的音节上而是落在仅表达派生意义的音节上，听者的耳朵仍可以听出各音节的起伏呼应的运动过程，仍保持充分的自由去从这种运动过程中听出自然的长音和短音所形成的节奏来。①

3b）近代德语的情况却完全不同。希腊文和拉丁文加字头和字尾的派生新字的方式在近代语言里，特别是在动词里，派生音节却从字根音节分离开来了，因此从前由一个字变格而展现出来的许多次要的或派生的意义，已变成由独立的字来表达了。属于这一类的有常用的助动词(表示时态的词)，独立表示愿望或希求的动词以及分开独立的代名词等等。因此，从一方面看，从前一个字根派生出几个音节的音，以至表达基本意义的字根的重音就消失了，而现在这种派生的音节却自身形成一字简单的整体(字)，不像从前那样合成一个多音节的字了。这些音节既然只是派生的，就不能单凭它们的意义而引人注意，也就不至使听者的耳朵无暇去倾听它们的自由独立的声响和时间上的运动。从另一方面看，由于这种派生音节各自凝成整体的情况，基本意义就获得很大的重量，迫使重音完全落在自己的(字根)音节上。正因为重音和基本意义紧密联系在一起，其余派生音节的自然长短就显不出来，被结合基本意义的重音压下去了。大多数字根照例都是很短小精悍的，由一个或两个音节组成的。如果这些字根几乎垄断了重音，例如在近代德语里这种情况特别突出，这种重音就是主要意义的重音，而不是一

① 这一节说明在古代诗中字根和派生的音节连在一起，诗律重音和语言重音不一致，听到的节奏是自然的长音和短音所形成的节奏，意义的作用较小。

种不管内容而单凭音节的长短和轻重而允许自由规定的声音媒介了。这样就不再有脱离字根音节及其意义的按时间运动和人为的重音而形成的那种节奏组织格式了。和上文所说的古代语言让人可以听出长音和短音的多种多样的组合的情况不同，在近代语言里，耳朵只能从在意义上须重读的主要音节上听出一般性的节奏了。此外，像上文已经说过的，字根在变格中所派生的那些音节都已变成了独立的字，也就各有独立的音义和重要性，因此又使人听出意义与重音的叠合一致，和它们所自出的字根一样了。这就迫使我们把注意力集中到每个字的意义上，不注意自然的长音和短音和它们在时间上的运动和感性的（自然的）重音，而只听到由基本意义决定的重音了。①

3c）在近代语言里，节奏已不起多大的作用，或则说，心灵已没有多大的自由去摸索节奏了，因为时间上的长短和通过时间运动而有规则地复现的各音节的声音节奏已被一种观念性的关系即字的意义淹没下去了，因此，脱离意义而按格式独立形成的节奏也就失去它的效力了。

我们可以拿根据节奏原则的诗律和**造形艺术**进行比较。这种音律和造形艺术一样，还不能使精神性的意义独立表现出来，文字的意义还不能凭它本身去决定音节的长短轻重之类感性媒介，而是和自然的字音长短及其声响混合在一起，以便在较爽朗舒畅的气氛中让这种外在感性媒介有充分发挥作用的权利，只要有一种

① 这一节说明西方近代语言里字头字尾已脱离字根而独立，尽管主要意义仍由字根表达，派生部分也各有独立的意义，所以诗律节奏和语言节奏的矛盾较小，意义的作用较大。近代诗的节奏不象古代诗那样一种偏重形式的比较单调一律的节奏。

观念性的形象和节奏运动就行了。

但是如果按照艺术有必要一方面放弃节奏原则，而同时仍让感性因素作为一种对等重量，和单纯地凭精神意义去决定音节长短轻重的办法保持平衡，那么，上述按照自然的长音和短音而不按照意义去定节奏规律那种造形艺术的方式既已遭到破坏了，为着迫使耳朵注意，可利用的材料(媒介)只有着意孤立某些语音而把它们复现定成一定格式的声音呼应了。[①]

这就要涉及韵，这是诗的音律中第二个因素。

b) 韵

语言在感性因素方面何以需要采取一种新的处理方式的问题，人们可以用古代语言在外族影响之下的退化来解释，[②]但这是一种根据表面现象的解释，其实这种发展的原因却在事物的本质。诗要使外在媒介符合内在意义，最简便的办法就是运用不依存于音节意义的长音和短音及其配合。长短音的配合以顿之类的规则乃是由艺术制定的，在大体上固然也要符合每次所要表达的内容的性质，但是在具体细节上诗律所要求的长音短音和加重音却不是单凭精神性的意义来决定的，而只是抽象地(若即若离地)隶属到精神意义下面的。但是随着观念愈向内心深入和愈经过精神化，它也就愈要脱离自然界外在因素，因为这种观念性的内容不再能

---

① 这一节说节奏体系的音律在近代语言中已失去了作用。近代语言的音律首先从文字意义出发。但是为着保持艺术所要求的感性表达方式，就要在时间尺度之外，另找感性因素。这主要是韵。

② 在英国十七世纪，诗人密尔顿和一些诗论家都以韵是蛮族带到西方的为理由，反对西方诗用韵。

以造形艺术的方式用外在感性媒介去表达。这样，观念从此就凝聚在观念本身上(返躬内省)，以至把语言的躯体方面部分地抛弃掉，只挑出足以传达精神性意义的那一部分，其余部分则作为无意义的东西扔到旁边去。

浪漫型艺术在构思方式和表现方式上都标志着精神凝聚于它本身的这种转变，所以它就从声音里去找最适合于表达主体内心生活的材料(媒介)。浪漫型诗一般着重感情的"心声"，所以专心致志地沉浸在字母，音节和字的独立音质的微妙作用里；它发展到对声音的陶醉，学会把声音各种因素区分开来，加以各种形式的配合和交织，构成巧妙的音乐结构，以便适应内心的情感。从此可见，韵在浪漫型诗里得到发展并不是偶然而是必然的。心灵要倾听自己的声音这个需要更充分地突出了，它在同韵复现中获得了满足。这种同韵复现的音质于是就把过去依音律调节的固定的时间尺度的节奏推到无足轻重的地位了。通过同韵复现，韵把我们带回到我们自己的内心世界。韵使诗的音律更接近单纯的音乐，也更接近内心的声音，而且摆脱了语言的物质方面，即长音和短音的自然的长短尺度。①

关于这方面，我只想略谈几点一般看法：

第一，韵的起源；

第二，韵和根据节奏的诗律的差别；

第三，韵的种类。

---

① 以上说明韵是相同或相似的音质在一定位置的复现，最宜于表达主体在静观内省中对自己情感生活的认识，所以浪漫型诗与韵是分不开的。

1. 我们已经说过，韵适宜于浪漫型诗，浪漫型诗之所以要求突出一种单根据音质独立形成的韵律，是因为主体内心活动要从这种声音媒介中听出它自己的运动。当这种“返听”的需要出现时，浪漫型诗就有两种办法可选择：一种是一开始就利用一种近代语言，只要这种语言能满足上文所提到的用韵的条件；另一种是利用一种古代语言，例如拉丁。古代语言和近代语言性质不同，要求用根据节奏的诗律，浪漫型诗要按照新的原则来运用古代语言，就得把它改造为一种新的语言，使节奏消失掉，韵变成主要因素，意大利语和法语都是如此。

1a）我们看到基督教很早想把韵勉强纳入拉丁诗的音律里，尽管拉丁诗的音律是根据不同的原则的。这些原则是从希腊文沿袭来的，但是并显不出希腊文的根源，由于经过语言的变革，反而更接近浪漫型的原则。一方面罗马(拉丁)诗的音律在最早的时期就不以自然的长音和短音为基础，而是以重音为测定音节的标准。因此，只有到了罗马人对希腊诗有较精确的知识和摹仿时，拉丁诗才开始采用了希腊诗律的原则。另一方面罗马人把希腊诗律的流畅爽朗的悦耳性加以硬化了，特别是在六音步格式及其它格式用比较固定的顿，显出轮廓更突出的结构和更严格的整齐一律。此外，就连在罗马文学繁荣时期，在最有修养的诗人们的作品里，就有不少的用韵的例子，例如贺拉斯的“论诗艺”第99—100行：

Non satis est, pulchra esse poëmata:dulcia *sunto*,,

Et quocunque volent, animum auditoris *agunto*.

如果诗人在这里不是有意要用韵，我们毕竟认为这种巧合是罕见的：正当他强调诗应柔和悦耳的地方，他就用了韵。在奥维

德①的作品里，类似这样的韵出现得更多。纵使假定这是偶然的，从此毕竟可以见出韵对于有修养的罗马诗人们并不是不悦耳的，所以有时不知不觉地韵就冒出来，尽管只是些零星的例外。不过这种声音游戏还见不出浪漫型诗的韵的深刻意义，这就是说，韵所突出的并不是单纯的音质而是这种音质中的精神意义。拿古代印度诗的韵和近代印度诗的韵相比，也可以见出这个差别。

在蛮族入侵之后，由于古代语言的重音的衰退以及基督教带来的情感的主体因素的上升，较古老的根据节奏的诗律体系就将变为根据韵的诗律体系了。在圣安布洛修斯②的《颂圣诗》里音律已按照口语的重音，并且用韵。圣奥古斯丁③在第一篇反对端拿提派的作品里也是一首用韵的歌。所谓里俄宁诗格④是有意用韵的六音步格和五音步格，和上文所说的偶然用韵就大不相同了。这些以及类似的例子都足以说明韵是由较古老的节奏体系本身中演变出来的。

1b）此外，也有人到阿拉伯人中间去找新的诗律的起源。但是阿拉伯诗的发展成熟比韵在西方基督教世界里的出现为时较晚，至于伊斯兰教以前的阿拉伯艺术对西方并没有发生过影响。在阿拉伯诗里一开始就已见出一种与浪漫原则很契合的精神，这是十字军东征时代中西方骑士们早就熟悉的。东方伊斯兰教诗和西方

① Ovide（公元前43—公元后16）拉丁诗人，《变形记》的作者。

② 圣安布洛修斯（St. Ambrosius）公元四世纪米兰大主教。他的“诵圣诗”在天主教会中广泛采用。

③ 圣奥古斯丁（St. Augustine）公元二世纪的神父，端拿提派是当时天主教会中的“异端”。

④ 里俄宁诗格（Leoninischen Uerse）指中世纪流行的一种在用六步格的行内也用韵的诗格。

基督教诗既然各自独立地发源于不同的精神土壤，一种新的诗律在这两种诗里的初次出现也就可以不是交互影响的结果。

1c) 韵的起源还有第三个因素,其中既没有古代语言的影响,也没有阿拉伯的影响,那就是古代日耳曼族语言,这种语言最早在斯堪的那维亚地区发展时就可以见出韵的因素。古“爱达”诗歌①就是一个例证。这些诗歌的搜集虽是较晚的事，它们的起源很早却是不可否认的。我们将来还会看到，这些诗歌中所用的还不是真正发展成熟的韵，而是某些个别语音的特别加重和有规则的复现。②

2. 其次,比起源还更重要的是古今两个音律体系在特征上的差别。上文已约略涉及这方面的要点,现在再说详细一点。

根据节奏的诗的音律在希腊诗里就已达到最美和最丰富的发展阶段,我们从此可以抽绎出整个节奏体系的最重要的特征,兹略举如下:

第一,这个体系用作材料的并不是字母,音节和单字的单纯的音质,而是每个音节按照时间长短来划分的声响,所以注意力不应单放在某些个别的音节和字母上，也不应单放在单纯的音质的类似或等同上。与此相反，这种声响和它的固定的时间长短处于紧密的统一体,耳朵既要听到每一音节的音量,又要听到所有音节的节奏运动所含的规律。其次,长音和短音的标准,节奏上的抑扬的标准以及通过明显的顿和段落划分所形成的多样的生动图案，都

① 爱达(Edda)是北欧的民间神话传说,近似史诗。

② 这三小节说明在西方拉丁诗里就已偶尔用韵，但是韵的发展主要从基督教时期浪漫型诗的出现开始。日耳曼古诗也有用韵的痕迹，但不同于近代诗的韵。阿拉伯诗比西方诗成熟较迟,对西方诗律没有影响。

要根据语言的自然因素，不能由文字的精神意义来影响字音的轻重。这种诗律在安排音步，轻重音和顿等等方面可以像语言本身一样享有独立性。语言本身在不是用在诗里的时候，也就有一种根据自然的长音和短音以及长短先后承续的系列，而不是根据字根音节的意义来划分轻重音的方式。第三，由此产生的结果是：某些音节受到生动化和重读，取决于两个因素，一个是按诗律的重音和定型的节奏，另一个是其它重读或强调的方式。这两个因素的结合加倍地增强全体的丰富化而又不至互相妨碍。这样就使诗可以通过字音的排列和运动，保证在精神意义上比较重要的字显出应有的重量。①

2a）用韵的音律对节奏的音律体系首先改变了自然音量的未曾被辩驳过的价值。因此时间尺度如果还要保留，用韵的音律就不能像过去那样仍在自然的音长上找到量的快慢基础，而是要从另一个领域，即精神的因素或音节和字的意义方面去找了。假如音节的量的尺度还有必要，最后起决定作用的正是意义。既然要由意义去决定音量，标准就不再是语言的外表方面及其自然的性质，而是转变成为内在实质了。

2b）由此还产生另一个重要的结果。上文已经指出，这种把重音集中到意义重要的字根音节上的情况就要破坏上述那种多样化的派生的变格形式的独立扩展，而在根据节奏的音律体系里，还没有必要把这些派生形式看成比起字根就是无足轻重的，因为节奏体系本来就不根据精神的意义来决定音的长短尺度和突出重

① 这一节说明节奏体系按照自然的长音和短音（或重音和轻音）来定出格律，所谓“自然的”是说依发音本身的必要，不受文字意义的决定。

音。但是如果派生的变格形式的扩展和按音节的固定的自然音量来安排音步的办法都不存在了，根据时间尺度及其规则的整个节奏体系也就势必随之垮台了。例如意大利和法国的诗的音律就属于这种情况，古代诗所用的音步和节奏完全消失了，只要求一个诗行之内用一定数目的音节就行了。

2c) 唯一能补偿这种损失的就是韵。因为一方面构成音律格式的已不再是时间长短，各音节的音质也不再按照时间长短自然地有规则流转下去；另一方面精神的意义霸占了字根的音节，无须经过进一步的有机的发展，就已和字根的音节处于紧密的统一体，所以剩下来的就只有音节的单纯的音质作为最后的感性材料，而这种感性材料是可以离开时间尺度和字根音节的突出重音而自由独立的。

这种音节的音质如果要单凭它本身而引起注意，它首先就要比古代诗律里所见到的那种使不同的语音轮流出现的办法远较强烈才行，而且比日常语言中音节的音质所应有的语势也远较宏壮才行，因为音质现在不仅要代替划分段落的时间尺度，而且还有另一个任务，就是要使这种感性因素显得不同于过去那种突出重音和让意义压倒一切的方式。事实上观念一旦深入到精神的内在的深刻的方面，语言的感性因素就变成无关重要的，音质如果要引起注意，它就必须更响亮地从内心深处迸发出来。所以比起节奏的和婉，韵是一种粗重的声响，不需要有听希腊诗的音律所必有的那种锐敏的有教养的耳朵就可以听出来。

其次，韵固然也不是脱离字根音节和一般观念的精神意义而独立的，不过它究竟有助于使感性的音质起相对独立的作用。要

做到这一点，唯一的办法就是使某些占确定位置的字的音质和其它字的音质分别开来，通过这种孤立化，获得一种独立的存在，便于凭它的宏壮和沉重，使感性因素恢复它在诗中的地位。总之，韵不同于节奏的和婉，它是一种孤立化的特别加以突出的一种声响。

第三，上文已经说过，这种音质是在主体的内心方面在聚精会神默察观念中才迸发出来而且使主体感到满足的。如果上文所说的节奏体系中那些音律手段及其丰富多彩的变化已不再发生作用，在感性方面剩下来可使主体听出自己的"心声"的因素就只有使相同或类似的一些音质的重复出现这一比较侧重形式的原则了。从精神方面来说，主体就用这种音质复现的办法组成韵律，把有关的意味突出和联系起来。比起节奏体系的格律用多方式来划分和组织各种长音和短音而形成的结构，韵一方面固然较偏重物质方面，另一方面在运用物质上却也比较抽象：韵只是让心灵和耳朵注意到一些相同或相似的音质及其意味的往复回旋，主体从这种往复回旋中意识到他自己，意识到自己在进行既发出声音而同时又在倾听这种声音的活动，并且感到满足。①

3. 韵这个主要属于浪漫型诗的新的音律体系分成一些特殊的品种，这里只约略地谈一下其中最重要的三种，即字首韵，母音

① 这一节说明由于语言变革，节奏体系所用音长，和音势（轻重）已日渐丧失其在音律中的作用，但是诗不能完全脱离感性因素，而现在感性因素中唯一剩下来的只有音质，韵就是相同或类似的音质在一定位置上往复复现。韵适宜于诗创作主体在聚精会神内省自己的内心活动时的状态，所以韵是浪漫型诗歌所特有的音律。

韵和正式韵。①

3a）第一，字首韵在古代斯堪的那维亚的诗里得到最充分的发展，成为它的一个主要的音律基础，至于母音韵和韵脚也起着次要的作用。字首韵或字母韵是一种最不完全的韵，因为它只要求字首的字母用韵，而不要求整个音节的复现。这种字首韵有两个弱点，一个是用来押这种韵的字就必须第一个音节本身原已带重音，另一个是押这种韵的字还不能相隔太远，否则耳朵就不易听到字首的音质相同。此外，押字首韵的字母可以是单子音或双子音，也可以是一个母音，但是按照字首韵占优势的语言的性质，用子音是主要的。例如冰洲的诗就定下一条主要规则：凡是押字首韵的字母都须在带重音的音节里，这个音节的第一个字母不能在同一诗行里其它第一个音节带重音的名词里复现，而且在押字首韵的三个字之中须有两个字在前一行，第三个字须摆在后一行的开始，成为字首韵中主导因素。② 此外，由于这种字首字母同音质的抽象性，用来押字首韵的字主要是同时意义重要的字，所以字音和字义还是有联系的。

3b）其次是母音韵，它不落在字首的字母，它是同音字母在字

① 字首韵(Alliteration)，类似中文的"双声"，但两个同"声母"的字音不一定联在一起，例如 lisp of leaves 中 l 复现，这叫做字首韵。母音韵(Assonanz)，类似中文的"叠韵"，母韵同或相近，子音不同，例如 Sweet sleep 里，ee 双母音复现。正式的韵就是押"韵脚"，韵落在诗行的末一个音节上，例如：

The long light shakes
across the lakes.

这里两行短诗中 shakes 和 lakes 押韵，不但母音 a 同，后面的子音也相同，都用 kes。这两行诗中 l 出现三次，就是"双声"。

② 原注：参看腊斯克的《冰洲诗律》，基尼克的德文译本 14—17 页，1830 年柏林出版。

的中部或结尾的复现，所以它已接近正式的韵。押母音韵的字倒不一定都要在行尾，也可以在其它位置，不过主要是在行尾最后一个音节，和字首韵出现在行首正相反。母音韵在拉丁民族中得到最丰富的发展，特别是在西班牙人中间，他们的响亮的语言特别宜于同一母音的复现。母音韵一般固然限于母音，但是偶尔也可以和子音结合在一起。

3c）最后，正式的韵使字首韵和母音韵只以不完备的方式表现出来的东西达到最成熟的显现。因为在正式韵里除字首字母以外，所有字根都是完全同音质的，它们正是因为同音质才被有意地联系在一起的。音节的数目多寡并不重要，单音节，双音节乃至多音节的字都可以成韵，因此韵就有限于单音节的"阳性韵"，涉及双音节的"阴性韵"和涉及三四个音节的"流滑韵"之分。北欧语言侧重"阳性韵"，南欧语言例如意大利语和西班牙语则侧重"阴性韵"。德语和法语处在这二者之间。至于"流滑韵"只有在少数语言里才大量出现。

韵的位置在行尾，行尾押韵的字虽然不一定在每一个场合下都集中表现出字义的加强，但是凭音质却可以引起注意。全章各行可以一韵到底，遵守一种抽象的同音复现的原则，也可以通过较精巧的形式换韵，使多种不同的韵有规律地交错和配合，或合或离，或前后呼应，这就显出韵的丰富多彩。这些韵时而直接相遇，时而互相逃避，时而互相追寻，这就使倾听和期待的耳朵时而立刻感到满足，时而被较长久的停滞所嘲弄，欺骗和勾引，但是终于发见到有规则的安排和往复回旋而感到快慰。

在各种诗之中，抒情诗由于所表现的是主体的内心生活，最倾

向于用韵,使语言本身变成一种感情的音乐和谐和对称的音律。这种音律不是取决于时间尺度和节奏运动,而是取决于音质,这种音质的音乐是和“心声”对应的。这种用韵的方式形成了诗章的或繁或简的结构,每章自成完满的整体,例如十四行诗体,意大利诗的分段小曲体,情歌体,八行叠句体都是运用音质的玩艺,时而情感深厚,时而意味隽永。很少掺杂抒情因素的史诗就不分章,踏着整齐的步伐前进。例如但丁在史诗《神曲》里从头到尾都用三行韵组体,不同于他的用分段歌曲体和十四行体的抒情诗。①

c) 节奏的音律和韵的结合

第三,我们在上文把根据节奏的音律和韵区别开来,显出这两个体系互相对立,现在要问:这两个体系的结合是否可能或是实际发生过呢?对于回答这个问题,某些近代语言的情况是重要的。在这些近代语言里,确实有恢复节奏体系以及节奏和韵相结合的现象。单就德语来说,关于恢复节奏体系,我只须提到克洛普斯托克,他不大爱用韵,无论在叙事诗还是在抒情诗里,他都极认真地努力摹仿古代的音律。浮斯和其他诗人步他的后尘,设法按固定的规律,对德国语言进行节奏式的处理,歌德却不大擅长于运用古代音节格律。他在诗里曾问得很对:“我们是否能像古代人,还爱看这样宽广的皱纹呢?”

1. 我在这里只须再提一下我在上文关于古代语言和近代语言的区别所说过的话。根据古代的节奏音律,要凭文字音节的自然

① 这一节说明字首韵,母音韵以及正式韵三种韵的区别和技巧以及近代语言中不同的民族在用韵上的差别。

的长音和短音，一开始就已有一个固定的尺度，字义的力量对这个尺度不能加以制约，改变或动摇。对近代语言来说，这种自然的长短尺度是不适合的，因为在近代语言里，只有意义决定的重音才使一个音节比另一个音节长。这样加重语气的方式并不能很恰当地代替自然的长短尺度，因为它使长短本身变成摇摆不定的，一个因意义而加重语势的字可以使另一个本来带重音的字语势减弱．所以既定的尺度只是相对有效的。例如 Du liebst（你爱）这两个字可以随语气的不同而把重音摆在前一个字或后一个字上，甚至使两个字都带重音，也就是两个字可以随便构成扬抑格，抑扬格或扬扬格。固然也有人在力图在德语里也恢复音节的自然的长短，并且定下一些规则，但是字义及其所突出的重音终于使这些规则行不通。事实上这是符合事物本质的。因为如果要把自然的长短定为音律的基础，就势必失去近代语言所必需的精神化（对精神意义的侧重），但是近代语言既已发展到使精神意义上升到统治感性材料（自然的音节长短）的地位，决定字的音节价值的就不再是感性的或自然的长短，而是文字所标志的意义了。精神方面的情感自由不容许语言的时间尺度独立地以它的客观自然状态而发生作用。①

2．这并不是说，我们在德语里就必须完全抛弃用韵而只根据音节长短尺度定节奏的方式，我们只是要指出一个重要的事实：按照近代语言的本质，就不可能使音节格律达到古代人所达到的那种造形艺术式的稳实，所以就必须有另一种因素作为代替品，而

① 这一节重申近代语言对精神意义的侧重，反对在近代语言中恢复古代凭自然的长音和短音的配合而成的节奏系统的音律，拥护根据音质的押韵体系，因为这较符合近代语言的本质。

这种因素要比固定的音节自然长短更能符合精神意义才行。这种因素就是诗行中的重音和顿。这些都不再离开字义的重音而独立运行而是和它协调一致，因而获得一种虽较抽象而却较明显的突出语势。由于这种协调一致，我们在古代音律中所看到的那种三重强调方式所产生的复杂情况就势必消失了。由于同样理由，现在我们也很难成功地摹仿古代的节奏音律，可摹仿的只有其中听起来比较明显的那些因素，至于按固定的量的基础所形成的比较微妙的差别和比较复杂的配合却无法摹仿。我们没有节奏体系的量的基础，近代代替节奏而起决定作用的比较粗重的加强语势的方式也不能弥补这个缺陷。①

3．节奏体系和韵的实际结合是可以允许的，但是比起在近代诗律里参用古代诗的长短尺度还更不适合。

3a）因为由字的重音所决定的差别并不完全是一个充分根据实质内容的原则，从感性方面来说，这种长短差别并不是使耳朵听得足够分明。凡是诗的精神意义占优势的地方，就没有必要去利用字和音节的起伏呼应作为补充的表现手段。

3b）但是从音节长短尺度的规律来看，却有必要找出一个对等力量，来和韵的强烈声响保持平衡，不至为它所淹没。但是现在应该分列和起统治作用的并不是音乐的自然长短的差别及其复杂变化，所以关于时间长短比例就只有一个办法，就是让同样的时间长短比例以整齐一律的方式一直复现下去，从而使拍子开始发生

① 这一节说明节奏体系中只有音律重音和顿在近代诗中仍起次要的作用，至于长短尺度所产生的复杂微妙的变化则在近代语言中无法摹仿。

比节奏体系所能允许的远较强烈的效果。例如德文诗中用韵的抑扬格和扬抑格时就有这种情况。在朗诵这种诗时所现出的拍子比朗诵古代不用韵的抑扬格时还更整齐划一，尽管在顿的地位稍停，可以突出某些按意义应强调的字，而且在这些字上的停顿也可以略微打破抽象的整齐划一，产生一种较生动的多样化。在这种情况下，像在一般诗里一样，用在诗里的拍子也不像用在音乐的那样严格固定。

3c）一般说来，韵只有在一种情况下才可以与节奏体系的音律结合，那就是这种节奏音律由于单靠长音和短音的简单的轮流交替以及同样的音步的不断复现，这种办法在近代语言里不能单靠它本身就足以使感性因素显得足够强烈，于是韵就可用来助势，弥补这个缺陷。但是在摹仿古代阿尔塞乌斯和莎佛诸人所创的那种较丰富多彩的节奏格律里，用韵就不仅是多余的，而且还会成为一种无法解决的矛盾。因为用韵的音律体系和按节奏的音律体系所根据的是两种对立的原则，如果勉强把它们结合在一起，那就只能是既结合而仍对立，所以这种矛盾是无法解决的，不可允许的。从此可见，只有在古代音律原则已成为一种强弩之末，比较疏远，而且在用韵的音律体系影响之下已发生过根本变化的情况下，才可以用韵。①

以上就是诗的表现方式不同于散文的一些带本质性的

① 黑格尔在这一节里基本上反对古代节奏体系和近代用韵体系的结合，认为近代语言运用长短尺度容易流于呆板的整齐划一，在这种情况下，用韵和顿的配合稍可打破呆板的整齐划一。但是这种韵与节奏的结合，原来的对立矛盾仍没有克服，因为侧重节奏形式与侧重内容意义是两个根本对立的原则。

要点。①

C. 诗的分类

1. 前此我们已就两个主要方面来研究诗的艺术:一方面是诗的一般原则,涉及诗作品的观照方式和组织方式以及诗创作主体的活动;另一方面是诗的表现,涉及诗用语文去掌握的观念,语言的表现方式本身以及诗的音律。我们要说的要点可以概括如下:诗须用精神性的东西作为内容,不过在对内容进行艺术加工之中,诗不能像造形艺术那样仅满足于提供感性观照的形像,也不能满足于像音乐那样从内心迸发出的声音,只让心灵去领会,此外也不能采取抽象思维的形式,而是要处在直接凭感官形像的生动性和情感思想的主体性这两极之间。由于诗的观念方式处在这种中间地位,诗就同时分属于左右两极的领域:诗从思维里取得精神方面带有普遍性的东西,这就是从直接呈现于感官的分散的事物之中抽出它们的较单纯的定性;诗在观念方式方面还保留着造形艺术所用的在空间中同时并列的关系。观念和思维的差别主要在于观念以感性观照为出发点,让所观照到的事物仍照原来的样子不相联系地同时并列;思维却要显出各有定性的事物互相依存,具有交

① 这个诗的音律部分比较偏重技术,而且专就西方语文来看,一般读者不必在这部分上纠缠。黑格尔的基本论点是古代诗的音律偏重语言长短轻重相间的节奏,近代诗偏重根据音质的押韵。希腊拉丁诗不用韵,中国古诗一般用韵,中国的平仄既有音长和音势的差别,也有音质的差别。这些都由于汉语和西文在本质上有些不一致。不过中国古诗(以《诗经》《楚词》为代表)较重节奏,近代律诗较重音质和韵,似与西方诗仍有相类似处。

互的关系，作为下判断下结论之类推理活动的根据。所以诗的观念在艺术作品里要有可能把分散的个别的东西结合成为有内在联系的统一体，但是由于观念一般都不免带有松散性，所要求的统一本来是隐藏着的，这就使诗有可能使内容的各个部分和方面融成一个生动的有机体而同时在表面上又好像各自独立。这就是说，诗有可能使所选定的内容时而较多地朝思想方面发展，时而较多地朝外在现象方面发展。所以诗既不排除哲学的最高思辨，也不排除外在的自然现象，只要它不把哲学思想按照推理或科学论断的方式揭示出来，也不把自然现象按照原来的见不出意义的样子描绘出来。总之，诗要提供一个完整的世界，其中实体本质要以艺术的方式展现于人类动作，事件和情感流露所组成的客观现实。①

2. 但是要得到这种完整世界的展现，并不是通过木石和颜色而是只通过语言。语言的音律，重音之类，正如语言的表情姿势，通过它们精神内容意蕴才获得表现。如果要问这种表现方式的材料基础（媒介的担当者）何在，我们就可以回答说，语言并不像造形艺术作品那样独立自在，不依存于艺术创造的主体，而是只有活的人，即说话的人，才是一篇诗作品的感性现实存在的担当者。所以诗作品必须通过活的人去朗诵出，唱出或表演出，就像音乐作品离不开音乐家那样。我们固然习惯了默读史诗和抒情诗，只有在戏剧体诗里才听到说话，看到做姿势；但是诗在本质上是有声的，如果要使诗尽量地作为艺术而出现，它就不可没有声响，因为诗只

① 这一节总结上文第二部分的要点，说明诗处在造形艺术和哲学思考两极之间，和它们既有区别，又有牵连。所以诗既不排除哲学思想，也不排除对自然事物的描绘，它的任务在把内外两种因素统一成为有机整体。

有通过声响才真正和客观存在发生联系。印刷的或书写的字母当然也是客观存在的，但只是任意用来标志语言和文字的符号。我们前已说过，文字只是标志观念的手段，诗至少还要就这种符号的时间因素(音长)和声响(音质)进行加工，把它提高到成为受到它所标志的那种精神意义灌注生命的材料(媒介)；至于印刷只使文字符号成为可以眼见的，见不出这种生命灌注，也不再与精神内容有联系，只让我们按习惯去把眼睛见到的符号转化为具有时间长短和声响的因素，并不是真正让我们听到有声的和占一定时间的字。所以如果我们满足于默读，那是一半由于我们很容易把所阅读的东西想像为听人说出的东西，一半也由于诗在各门艺术之中，它的一些重要方面都已在心灵中刻划成形，它的精髓是既不单凭目见，也不单凭耳闻而沁入意识的。但是正由于诗具有这种精神性，诗作为艺术就必不可完全抛弃它的实际表现的一方面。腹稿比起外现的作品，就像一幅简单的素描比起着色大师的彩绘一样，是很不完满的。①

3. 作为艺术的整体，诗不再由于材料(媒介)的片面性而只限于某一种创作方式，它一般可以把各种艺术的各种创作方式用作它自己的方式。因此，诗的品种和分类标准就只能根据一般艺术表现的普遍原则。

1. 第一，从这种普遍原则来看，诗一方面把外在现实事物的形式当作把在精神世界已发展成的整体展现给内在观念去领会的

① 这一节说明诗的特殊媒介是语言，而语言是由活的人说出来的，是有声的。木石颜色之类媒介可以独立存在，语言的声音却不能离开说话的人而独立存在。所以说话的人就是语言这种媒介的负担者，诗不能凭默读而充分发挥作用，必须通过朗诵，歌唱，甚至通过姿势去表演。

手段，在这方面诗采用了造形艺术的原则；另一方面诗把观念中这种雕塑成的形像展现为是由人和神的行动所决定的，所以凡是发生的事物一部分来自神或人的外在伦理上独立的力量，一部分则来自外在阻力所引起的反响或反作用；它的外在显现方式就是一件事迹，其中事态是自生自发的，诗人退到台后去了。史诗的任务就是把这种事迹叙述得完整。它按照诗的方式，采取一种广泛的自生自展的形式，去描述一个本身完整的动作以及发出动作的人物。人物之所以发出动作，时而是根据某种实体性动机，时而是由于碰到外在的偶然事变。这样，史诗就是按照本来的客观形状去描述客观事物。

歌诗人在歌唱这种供精神观照和感受的客观化的世界时所采取的方式并不是要借它来发泄他自己的活的思想情感。诵诗人一般用机械的方式去背诵，用一种整齐而单调的节拍，就像一般河流那样平静安稳地流下去。因为他所叙述的无论在内容上还是在外表形式上都应该显得是一个独立自足的现实世界，和作为主体的诵诗人隔得很远，所以诵诗人无论就内容本身来说，还是就诵的方式来说，都不应主观地使自己和所歌诵的独立自足的世界统一（混同）起来。①

2. 其次，与史诗相对立的是抒情诗，抒情诗的内容是主体（诗人）的内心世界，是观照和感受的心灵，这种心灵并不表现于行动，无宁说，它作为内心生活而守在自己的家里。所以抒情诗采取主

① 这一节强调史诗用客观实在形式叙述客观世界的人物和事迹，无论是歌诗人（作者）还是诵诗人（以口诵史诗为职业者）都应严格保持史诗的客观性，不应渗入自己的主观情感和思想。

体自我表现作为它的唯一的形式和终极的目的。它所处理的不是展现为外在事迹的那种具有实体性的整体，而是某一个返躬内省的主体的一些零星的观感、情绪和见解。抒情诗人把最有实体性的最本质的东西也看作是他自己的东西，作为他自己的情欲，心情和感想，作为这些心理活动的产品而表达出来。要表达这种内心活动，就不能用背诵史诗时所宜用的那种机械的单调的语言，歌诗人就必须把抒情作品中的观念和思想方式看作他自己人格的体现，看作亲身的感受而表达出来。应当使抒情诗的歌诵显出生气的正是这种亲切感，表现这种亲切感特别要靠音乐方面的歌唱声调的抑扬顿挫，以及有时是可以允许的有时还是必要的乐器伴奏。①

3. 最后，第三种表现方式把以上两种表现方式结合成为一个新的整体，在其中我们既看到一种客观的展现，也看到这种展现的根源在于个别人物(角色)的内心生活，所以客观的事物被表现为属于主体的，反过来说，主体的性格一方面在向客观表现转化，另一方面诗的结局使人看到主体的遭遇是主体的行为所必然引起的后果。在这里像在史诗里一样，展现在我们眼前的是一个动作(情节)从斗争到结局的过程，一些精神因素在起作用，互相冲突，一些偶然因素又闯进来引起纠纷，而人的活动又联系到决定一切的命运或是主宰世界的神的意志作用；但是它和史诗毕竟不同，动作(情节)却不是按照实际发生时的外在形式，作为一件本已过去而仅凭叙述才复活过来的事迹而展现在我们眼前，而是我们亲身临

① 这一节说明抒情诗是史诗的对立面，它的内容是主体的情感思想，纵使这主体是旁人，歌诗人和诵诗人也应设身处境，把旁人的思想情感当作自己的而把它充分表达出来，这就有时要借助于音乐的伴奏。

场看到动作来自某种特殊的意志，来自某些人物性格中的道德的或不道德的品质，因此个别人物性格成为中心，这就是按照抒情诗的原则了。但是与抒情诗仍有分别，这些个别人物并不是按照他们的单纯内心生活而表现自己，而是在实现凭情欲决择的目的中把自己显现出来，并且按照史诗突出坚固实体性的原则，来衡量上述情欲和目的的价值，看它们是否符合客观情况和具体现实中的理性规律。用这样衡量出来的价值和作出决定时所处的情境为标准，去指导行动，来决定他们自己的命运。这种出自主体的客观事物，也就是表现于实现过程和客观价值的主体性格，总之，就是处在整体状态的精神（内在精神与客观事物的统一）；它作为动作，向戏剧体诗既提供形式，也提供内容。

这种具体的整体本身也是主体的，因为它是主体性格的客观表现，所以戏剧体诗的描述方式，除掉要使地点之类因素具有绘画式的鲜明性之外，还要由歌诵者或表演者用整个人身去体现真正的诗，这就是说，戏剧表现所用的材料（媒介）就是活的人。因此，戏剧中的人物一方面要把他内心中的东西作为他所特有的东西（性格特征）而表现出来，像在抒情诗里那样；另一方面又须在实际生活中发出动作，作为一个完整的主体而与其他人物对立，也就要有些外表活动，要做些姿势。姿势像语言一样，也是一种内心生活的表现，也要求艺术的处理。在抒情诗里已可以看出近似戏剧的办法，它分配不同的人物在不同的场面表现不同的情感。在戏剧体诗里主体的情感须外现于动作，所以可以眼见的姿势动作就成为必要的。姿势把文字的一般意义表达得更生动具体，通过站相，面相，手势等等显出各人各样的表情，使文字所表达的一般意义达

到个性化和完满化。如果通过艺术处理，使姿势达到高度的发展，就可以不用语言了，哑剧就是这样产生的。哑剧把诗的节奏运动转化为肢体的节奏和绘画式的运动，在这种身体姿势和运动的造形性的音乐里，冷静的雕刻作品受到生气灌注，就变成了舞蹈，所以舞蹈把音乐和雕刻统一起来了。①

1. 史诗

"史诗"在希腊文里是 Epos，原义是"平话"或故事，一般地说，"话"要说出的是事物是什么，它要求有一种本身独立的内容，以便把内容是什么和内容经过怎样都说出来。史诗提供给意识去领略的是对象本身所处的关系和所经历的事迹，这就是对象所处的情境及其发展的广阔图景，也就是对象处在它们整个客观存在中的状态。

在这里我们首先要确定史诗的一般性质，

其次要指出真正史诗的特别重要的特点，

第三要列举一些不同的史诗作品在史诗形成的历史过程中实际采用过的一些特殊的表现方式。

a) 史诗的一般性质

(一) 箴铭，格言和教科诗

最简单的史诗表现方式由于抽象的凝缩，是片面的，不完备

① 这一节说明戏剧体诗是史诗与抒情诗的统一。史诗的特点是客观性，抒情诗的特点是主体性，戏剧体则以事迹(动作情节)为内容，要表现主体的性格，情欲和理想于客观的情境和行动。戏剧体诗的特点是用活的人(演员)做媒介，动作之外还有姿势。姿势一方面发展成为哑剧，另一方面发展成为舞蹈，舞蹈是音乐和雕刻的统一。

的。它从具体的世界和丰富多彩而变化无常的现象中挑出某种本身有根由和必要性的东西,用史诗的文字把它集中表现出来。

1. 研究这种表现方式可以从箴铭这第一种开始。箴铭实际是写或刻在石柱,器具,纪念碑,礼品等等上面的。它就像指向某一种东西的手指,用写刻在对象上面的话去说明没有文字描述时原已摆在眼前的地方性的雕塑出形状的东西,只简单地标出这件东西是什么。在这里人还没有说出他的具体的自我,他环视四周,看到一个引起他兴趣的对象或地点,于是就在上面写上一点简练的话把对象的核心说出来。

2. 进一步就是消除既有实物摆在眼前而又加上箴铭的这种屋上架屋的办法,即对象不在眼前,诗把对象的观念说出来。属于这种的有古老的格言或道德箴规。它们用凝炼的语言写下了比感性事物更坚固,比纪功坊更持久和更有普遍意义,比祭祀礼品,石柱和庙宇还更不可磨灭的东西。它们涉及人生职责,生活智慧以及关于在精神界形成人类知识行为的牢固基础和联系绳索之类东西的看法。这种掌握方式之所以具有史诗性质,是因为这类格言所揭示的不是主体的情感和纯粹个人的感想,而且目的也不在打动人心,激起情感,而在使人认识到它对于人类就是职责,就是光荣,就是正当道理的那种意义深远的东西。古希腊史诗有时就带有这种史诗的语调,例如流传下来的梭伦[1]的某些挽歌就往往用劝诫的口吻和风格,内容大半是关于社会公共生活,法律和道德之

---

[1] 梭伦是公元前七世纪雅典立法者;毕达哥拉斯是公元前六世纪希腊哲学家和数学家,一个神秘学派的开山祖。

类的教训和告诫。传说是毕达哥拉斯写的《金言》也可以归到这一类,不过其中作品全是混合种,大体上虽用某一种体裁的语调,但由于题材的缺陷,却不能使这种体裁达到完满的发展,不免掺杂其它体裁例如抒情诗的语调。

3. 第三,我前已提到过,这类表达方式可以把原来零星的各自独立的片段联系成为较大的完满的整体。这就简直是史诗的体裁了。因为在这里形成统一体和提供中心的不是单纯的抒情诗的情调,也不是一件戏剧的动作(情节),而是某一确定范围的现实生活,诗人把这种现实生活的本质在整体上和在各个特殊因素方面(例如完善,职责等等)都带到意识里来。按照这一发展阶段的史诗的性质,它所要揭示的内容是本身永恒普遍的东西,都带有一种最富于伦理意味的目的,例为告诫,教训和促进道德生活之类。所以这类作品一般都带有教科诗的语调,由于这类金科玉律还是新鲜的,人生观是新颖的,观点是天真素朴的,比起近代干燥无味的教训诗却有天渊之别。而且这类诗让描绘因素发挥必要的作用,教训和描绘所形成的整体就显得在实质上是直接根据经历过而且理解透的现实生活本身的。作为一种便当的例子,我只想举赫希俄德的《工作和日令》,[①] 这部史诗用素朴的风格进行教训和描绘,从诗的方面也使人得到乐趣,和维吉尔的田园诗[②] 的那种典雅渊博,条理井然,但是跟枯燥的风格相比,风味就大不相同了。

---

① 赫希俄德是公元前八世纪希腊诗人,他的《工作和日令》是一部农事诗,内容颇似中国的《四民月令》,写农村生活,也包括政治和道德方面的格言。他还写了《神谱》,见下文。

② 罗马史诗家维吉尔也写过一些田园诗和牧歌体诗,大半是古希腊田园诗和牧歌的摹仿,以宫廷诗人而写农村生活,当然没有现实生活的基础。

（二） 哲学的教科诗，宇宙谱和神谱

上述箴铭，格言和教科诗之类品种都取材于某些特殊领域的自然现象和人类生活，用简炼的语言，把某一对象，情境和范围中带有永恒意义和真正本质的东西比较零星地或比较完整地表现出来，使人可以认识到。由于当时诗还比较密切地结合现实生活，诗的艺术就成为起实践作用的工具。此外也还有一种诗形成第二个系统，比前一种有时较深刻，有时对教训和促进道德较少注意。属于这种的有宇宙谱，神谱和还没有完全放弃诗形式的哲学作品。

1．例如克赛诺芬和巴门尼德①叙述爱利亚派哲学的诗篇，特别是巴门尼德在他的哲学著作的导言部分就采取了诗的形式。诗的内容是变化无常的个别特殊现象和永恒不朽的太一之间的对立。个别特殊的东西不能满足心灵的要求，心灵要追求真理，要用思维的意识去掌握真理的抽象的统一和完满。心灵面对这种对象的伟大而感到开阔，就和它的威力进行搏斗，在心情振奋之中，就倾向于采取抒情诗的语调。不过对深思过的内容进行阐述仍带有实事求是的史诗性质。

其次，在宇宙谱里提供内容的是事物、特别是自然事物的变化，是它们在火热的活动中的压力和斗争，这种变化激发了诗的想像把发生的动作和事迹表现得更丰富更具体，所采用的方法是

① 这两人都是公元前六世纪希腊爱利亚派哲学家，这个学派代表怀疑主义，较知名的成员是芝诺。克赛诺芬写过一篇诗，叫做《事物的本性》。巴门尼德的主要著作是《论自然》，是用诗的形式写的，仅流传下一些断简残篇。

对纷纭万状的自然力量隐约地或明确地加以人格化和象征化，使它们具有人类动作和事迹的形式。这种史诗的内容和表现方式特别适宜于东方的一些自然宗教，首先是印度诗最擅长于对世界起源以及在世界中起作用的各种力量，想像出和描绘出往往是离奇怪诞的神话。

3．第三，神谱也有些类似情况。要使神谱获得正当的地位，须有两个条件：第一，多种多样的神不应专以自然生活为他们威力和创造力的主要内容而排除其它，第二也不能有独一的神恁思想和精神去创造世界，抱着妒忌的一神教的态度，不许有其他的神在他周围。希腊宗教观正是处在这种恰到好处的中间地位。它以天神宙斯家族抗拒不受控制的原始自然力量所得到的解放，以及对这些原始自然力量所进行的斗争中，替神谱找到了一种永恒不变的题材，这题材就是变化和斗争。这正是希腊史诗中的那些永恒的神的真实起源史。流传下来的赫希俄德的《神谱》就是这种史诗观念形式的著例，其中凡所发生的事都采取人类事迹的形式。随着召唤来进行精神统治的那些神愈获得解放而达到符合他们本质的显出精神个性的形像，神谱也就愈来愈少用象征的方式，因为有理由把神当作人来处理和描述了。

但是这种史诗(神谱)还缺乏诗所应有的圆满刻划，它所能描述的一系列行动事迹虽显出必然的先后次第，但是没有哪一个个别事迹或动作是从某一个中心出发而且从这中心找到它的统一和完整。此外，这种史诗的内容在本质上还不能提供一个本身完满的整体的观念，因为它在本质上还缺乏真正是人类的现实生活，而只有这种现实生活才能提供真正具体的材料去表现神力的统治。所

以史诗如果要获得完满的形式，就还要克服这种缺点。①

（三） 正式的史诗

在我们称之为正式的史诗里，这种缺点才得到克服。在上述那些一般不加讨论的史诗品种里，语调虽是史诗的，内容却不真正是诗的。因为从确定的材料来看，道德箴规和哲学格言都还停留在抽象的一般上，而真正是诗的内容却须把具体的精神意蕴体现于具有个性的形象。至于史诗以叙事为职责，就须用一件动作（情节）的过程为对象，而这一动作在它的情境和广泛的联系上，须使人认识到它是一件与一个民族和一个时代的本身完整的世界密切相关的意义深远的事迹。所以一种民族精神的全部世界观和客观存在，经过由它本身所对象化成的具体形象，即实际发生的事迹，就形成了正式史诗的内容和形式。属于这个整体的一方面是人类精神深处的宗教意识，另一方面是具体的客观存在，即政治生活，家庭生活乃至物质生活的方式，需要和满足需要的手段。史诗把这一切紧密地结合到一些个别人物身上，从而使这一切具有生命，因为对于诗来说，普遍的具有实体性的东西只有作为精神的活生生的体现，才算存在。这样一种把整体和个体结合在一起的世界在实现过程中须以平静的步伐前进，不是像在实践行动和戏剧里那样匆忙地达到目的和结果，这样就便于我们在所发生的事情上流连，对事变过程中某些个别的画面深入玩索，对描述的周密鲜明进行

① 以上a，b两段约略列举箴铭，格言，教训诗之类雏形史诗。黑格尔在这里提出了神是原始自然力量的人格化的观点。费尔巴哈在《基督教的本质》里，马克思在《政治经济学批判》里都发挥了这个观点。

欣赏。全部描述的进展在它的客观形像之中就是连成一片的，但是这种连贯的基础和界限却由已定的史诗题材的内在本质来定，只是不把这种基础和界限明显地指出来。史诗尽管有较多的节外生枝，并且由于各部分有较大的独立性，联系是比较松散的。我们却不能因此就设想史诗可以无休止地一直歌唱下去，史诗像其它诗作品一样，也须构成一个本身完满的有机整体，只是它的进展却保持着客观的平静，便于我们能对个别细节以及生动现实的图景发生兴趣。

1. 作为这样一种原始整体，史诗就是一个民族的“传奇故事”，“书”或“圣经”。每一个伟大的民族都有这样绝对原始的书，来表现全民族的原始精神。在这个意义上史诗这种纪念坊简直就是一个民族所特有的意识基础。如果把这些史诗性的圣经搜集成一部集子，那会是引人入胜的。这样一部史诗集，如果不包括后来的人工仿制品，就会成为一种民族精神标本的展览馆。不过并不是所有的民族圣经都具有史诗所应有的诗形式，也不是把所有宗教和世俗生活中最神圣的东西表现于雄伟的史诗作品的民族都有基本的宗教经典。举例来说，«旧约»固然包含许多传说故事，实在的历史乃至一些零星的诗歌，但就整体来说，却不能算是一部艺术作品。«新约»和«古兰经»同样地局限于宗教生活，这些民族的宗教以外的生活是宗教生活的后来的结果。另一方面，希腊人有荷马史诗作为他们在诗方面的圣经，却没有印度人和波斯人所有的基本的宗教经典。不过在有原始史诗的地方，我们须把一个民族的原始史诗和后来的经典作品区别开来，后者不再能反映全民族精神的全部观点，而只是较抽象地反映其中某些个别方面。例如印

度的诗剧或是梭福克勒斯的悲剧就不能像印度的《腊玛雅那》和《摩诃婆罗多》两部史诗或是荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》那样显示出民族精神的全貌。①

2．正式的史诗既然第一次以诗的形式表现一个民族的朴素的意识，它在本质上就应属于这样一个中间时代：一方面一个民族已从浑纯状态中醒觉过来，精神已有力量去创造自己的世界，而且感到能自由自在地生活在这种世界里；但是另一方面，凡是到后来成为固定的宗教教条或政治道德的法律都还只是些很灵活的或流动的思想信仰，民族信仰和个人信仰还未分裂，意志和情感也还未分裂。

2a）后来个人的自我和全民族的精神信仰整体以及客观现实情况，以及所用的思想方式，所做的事及其结果都分裂开来了，个人本身的情感和意志也分裂开来了，只有到了这样的时代，史诗才让位给抒情诗和戏剧体诗，让这两个诗品种达到最成熟的发展。这种情况到一个民族的较晚的生活时代才会充分实现，当时人们定下来指导行动的普遍规定已不再从属于全民族的情感思想体系，而是独立地显现为一种固定的法律，政治制度和道德规范之类散文性的安排，这就使得遵行的义务对于人成为不是内在固有的而是外来的，与人对立的，人被迫要服从的一种必然的约束。面对着这种本身已成定局的现实情况，人的心灵有时就转向由主体情感思想所形成的一种仿佛是独立自在的世界，不使情感思想之类因

① 这一节说明正式史诗是在诗的历史发展最初的阶段，通过神和人的事迹，来表现一个民族和一个时代的民族精神（特别是宗教意识）和客观现实生活的艺术形式。各民族的史诗就是各民族的圣经，但是有史诗的民族不一定就有宗教经典，例如希腊人；有宗教经典的也不一定有史诗，例如犹太人。

素表现于行动,而只是在它们上面流连玩索,于是就表现个人的内心生活于抒情诗;另一种情况是心灵把实践性的欲望提升到首位,要在行动中去实现它自己的独立,要剥夺客观情境和事迹在史诗中所享受的独立权。导致产生戏剧体诗的就是这种人物性格和目的在行动方面所表现的个性尊严的加强。但是史诗却不然,它却要求情感与行动的统一以及内心所要实现的目的与客观世界事态的统一,这种尚未分裂的原始的统一只有在民族生活的最初期和诗的发展的最初阶段才会出现。

2b) 但是我们不能因此就认为一个民族在他们的英雄时代即史诗的摇篮期,就已有用诗来描述自己的艺术了,因为一个在实际生活上已具有诗的性质的民族是一回事,而对诗的材料有意识地要去表现而且有艺术本领能去表现,却另是一回事。对世界进行描述的要求,即艺术的形成,必然要比自由自在地直接享受诗的生活的那种精神出现得较晚。荷马和传说出于荷马之手的诗篇要比所歌咏的特洛伊战争晚几百年。特洛伊战争是一件实际发生过的事,正如我所相信的荷马本人也确是一个历史人物。奥森(假如用他的名字流传下来的那些诗歌真正是他写的话)[①] 也是歌颂过去的一个英雄时代的,这个英雄时代的已沉没的光辉使人感到有必要用诗来表现它和纪念它。

2c) 不过民族的诗的生活和民族史诗的出现尽管在时间上有间隔,诗人和他的题材之间仍必须有紧密的联系。诗人必须完全熟悉他所描述的情况,观照方式和信仰,对他基本上仍是现实的题材只须提供诗的意识和描述的艺术。如果当前现实所强加于诗人

① 《奥森的诗》,已见第一卷 325 页注。

的那种正起作用的信仰、生活和习惯观念和诗人以史诗方式去描述的事迹之间毫无亲切的联系，他的作品就必然是支离破碎的。因为一方面是诗人所要描述的内容，即史诗的世界，另一方面是原来离开这内容而独立的诗人自己的时代意识和观念的世界，这两方面虽然都是精神性的，却依据不同时代的原则而有不同的特征。如果诗人自己的精神和他所描述的民族生活和事迹所由产生的那种精神根本不同，那就会产生一种分裂现象，使人感到不合式乃至不耐烦。因为一方面我们看到过去世界情况的各种场面，另一方面又看到毫不相同的诗人所处时代的形状，思想方式和对待事物的方式，其结果是从文化较发达时代的眼光去看这种对过去信仰的描述，就感到枯燥无味，简直是迷信，是诗人所虚构的无聊装饰，这就使原始心灵所特有的那种生命力完全丧失了。①

3　这就牵涉到诗人在正式史诗里所应处的地位。

3a）尽管史诗须客观地实事求是地描述一个有内在理由的，按照本身的必然规律来实现的世界，尽管诗人自己的观念方式还接近这个世界并且还能使自己和这个世界等同起来，描述这个世界艺术作品却还是他个人的一部**自由创作**。关于这一点，我们可以回忆希罗多特的一句名言：荷马和赫希俄德替希腊人创造了神。希罗多特称赞这两位大史诗作者所具有的这种自由创造的大胆也

① 第2段三节说明史诗的产生时代，民族精神已觉醒，但是关于宗教道德法律等观念，还没有固定成为对个人有约束力的教条和规章制度，民族理想和个人理想还没有分裂。到了后来民族与个人在意识形态上分裂了，个人本身的情感和意志也分裂了，于是史诗就让位给偏重主体情感的抒情诗和偏重表现主体性格于客观事迹的戏剧体诗。史诗的出现比史诗所写的生活时代较晚，但史诗作者与他所写的过去时代相距也不能太远，否则诗人的时代意识和所写的史诗的时代意识有本质的差别，作品就会显出这种分裂，不能表现过去史诗时代的真正的民族精神。

可以说明史诗在一个民族中必然是古老的，它所要描述的却还不是最古老的情况。几乎每一个民族在它的最早的起源时代都或多或少地接受过某一种外来文化和异族宗教崇拜的影响。正是这种外来影响导致精神方面的奴役，导致迷信和野蛮状态。在这种情况之下，精神对最崇高的对象不感到家常亲切而感到陌生，不是由本民族和个人的意识所产生出来的。例如印度在它的伟大的史诗时代以前，在宗教观点和其它情况方面就已经历过多次大革命。希腊像我曾经提到过的，也要在埃及、腓尼基和小亚细亚等外来文化基础上进行改革。罗马人沿袭了希腊文化的一些因素，民族大迁徙中一些蛮族也接受了罗马的和基督教的影响，如此等等。只有到了诗人凭自由的精神抛弃了这种外来桎梏，对事物有自己的独立看法，重视自己的精神，因而克服了意识领域的混乱，这时才能开始产生真正的史诗。另一方面，在一个时代里，如果已出现了抽象的信仰，定得很完备的教条，固定的政治的和道德的基本原则，那也就已离开史诗所要求的具体(一般与特殊尚未分裂)而家常亲切(摆脱了外来文化的束缚)的精神状态了。真正的史诗作者所处的情况却与此不同，尽管他在创作上享有自由独立，他对所描述的世界，从在个人内心中起作用的那些普遍力量，情欲和旨趣到一切外在事物，却都要了如指掌。例如荷马描述他的史诗世界就亲切如道家常，对旁人家常亲切，对我们也就家常亲切，因为我们从这里看到真实情况，看到生活在那个史诗世界里而感到自在的精神，又看到诗人自己和他的全副心思和精神都显现在诗里，这就使我们更感到心情舒畅。这样一个时代可以处在文化发展的较低阶段，但是仍然处在诗和美的阶段，所以我们可以从内容意蕴上领会到

真正的人的高尚要求——即每一个英雄人物的荣誉，思想和情感，计谋和行动——并且欣赏这些描绘得很详细的，既高尚而又生动鲜明的人物形象。①

3 b）为着显出整部史诗的客观性，诗人作为主体必须从所写对象退到后台，在对象里见不到他。表现出来的是诗作品而不是诗人本人，可是在诗里表现出来的毕竟还是他自己的，他按照自己的看法写成了这部作品，把他自己的整个灵魂和精神都放进去了。他这样做，并不露痕迹。例如在《伊利亚特》这部史诗里叙述事迹的有时是一位卡尔克斯，有时是一位涅斯特，② 但是真正的叙述者还是诗人自己。就连在人物角色的内心变化诗人也往往借神来加以客观的描述，例如阿喀琉斯发怒时，雅典娜女神就出现在他面前，劝他息怒保持镇静。这是诗人的意造，但是所叙述的毕竟是客观事实而不是诗人自己的内心世界，所以创作主体的因素应完全退到后台，正如诗人也不应在他展示给我们看的那个世界里露面一样。从这个观点看，伟大史诗风格特征就在于作品仿佛是在自歌唱，自出现，不需要有一个作家在那里牵线。③

3 c）但是史诗作为一部实在的作品，毕竟只能由某一个人生产出来。尽管史诗所叙述的是全民族的大事，作诗者毕竟不是民

---

① 这一节说明史诗作者的地位：他应该保持客观态度，但是史诗还是他个人的自由创作。史诗起源于民族早期但不是最早期。因为在最早期民族文化一般都要受外来文化的干扰或奴役，只有诗人摆脱这种奴役，真正能代表本民族的精神和意识，他才有自由创作的可能，他的作品也才显得家常亲切，能得到听众的同情共鸣和欣赏。

② 卡尔克斯是一位星相家，涅斯特是一位老谋士，《伊利亚特》里有些故事片段是由他们叙述的。

③ 这一节重申史诗的客观性，诗人不应在史诗里露面，但这并不是说，他的作品不是他的整个灵魂和精神的体现。

族集体而是某某个人。尽管一个时代和一个民族的精神是史诗的有实体性的起作用的根源,要使这种精神实现于艺术作品,毕竟要由一个诗人凭他的天才把它集中地掌握住,使这种精神的内容意蕴渗透到他的意识里,你为他自己的观感和作品而表现出来。因为诗创作是一种精神生产,而精神只有作为个别人的实在的意识和自意识才能存在。按一定语调写成的作品既已存在,它就成了一种现存的榜样,可以供人摹仿,按照类似的或相同的语调去歌唱。例如我们现在听到一大批一大批的诗人都在摹仿歌德的语调歌唱。但是许多首诗都按照同一个语调歌唱下去,并不形成一部首尾联贯完整的作品,这种完整的作品只有从某一个人的精神中才能产生出来,这一点对于荷马史诗乃至于《尼伯龙根歌》①的认识都特别重要。《尼伯龙根歌》的作者是谁,并没有确凿的历史根据。关于《伊利亚特》和《奥德赛》却有一种众所周知的意见,认为实际上并没有荷马这样一个人作出这两部史诗的全体,而是先由一些个别的作者作出其中一些个别的部分,然后这些部分被结集成为两大部作品。②涉及这个看法,首先就要问:这两部史诗之中是否每一部都自成一部史诗的有机整体,还是像现时流行的主张所说的,这两部史诗都没有必然的开头和结尾,所以可以无休止地歌唱下去?荷马史诗的结构在本质上固然比较松散,不像戏剧体诗那样紧凑,其中各部分不免显得彼此独立,乃至还有一些题外的穿插和

---

① 《尼伯龙根歌》是中世纪日尔曼民族的史诗,上文已屡见。详见下文"正式史诗的特征"2b 节注。

② 关于荷马史诗的看法,西方文学史家至今还没有定论。比较可信的是史诗起源于民间歌唱,后来才由文人结集起来,加工整理过。现存的荷马史诗是公元前七世纪才结集的,而荷马却传说是公元前十世纪左右的以唱诗为职业的盲人。

异文；但是它们毕竟各自形成一个有内在联系的整体，而这样的整体只能出于一个人的手笔。如果说荷马史诗缺乏整一性，只是由一些用同一个语调的史诗片段拼凑成的，这种看法是粗陋的，不符合艺术性质的。如果这种看法所指的只是诗人作为主体在他的作品里不曾露面，那倒是对他最高的表扬；那就等于说，人们从这些史诗里看不出诗人自己的主体的思想和情感，这倒是荷马史诗的真实情况。其中所表现的只是事实，只是全民族的客观的观照方式。不过就连民族诗歌也要一张口或一副喉舌，从充满民族情感的内心里放声歌唱出来。一部本身整一的艺术作品就需要某一个人的整一的精神。①

b）正式史诗的特征

上文讨论史诗的一般性质时，我已约略提到一些雏形的史诗品种。它们尽管用的是史诗语调，却还不是完整的史诗，因为它们并没有把一种民族情况和一种整体世界中发生的具体事迹表现出来，而只有这种情况和事迹才是完整史诗的适合的内容，完整史诗的基本特点和条件上文已经指出了。

在这番回顾之后，我们现在就要研究可以从史诗艺术作品的本质中抽绎出来的一些特殊的要求。这里马上碰到的困难在于就特殊的方面进行一般性的讨论，就没有多少话可说，我们就不得不研究历史发展以及各民族的个别史诗作品，而各民族和各时代在

① 在这一节里黑格尔举荷马史诗为例说明一部首尾联贯的完整作品必须由某一个作者作出。他还没有集体创作的概念，也不明白真正的原始的民族史诗一般都起源于民间歌唱，在流传中陆续增删修改成的。

这方面有很大的差异，就很难得到适用于一般的结论。不过这种困难倒有一种解决办法，这就是从许多民族的史诗经典中挑出一种来，把它作为正式史诗的标本或例证。荷马史诗就可以作这种标本。所以我想主要地根据荷马史诗来找出一些我认为符合史诗本质的基本定性。这种基本定性可以总结如下：

第一，我们要研究一般世界情况具有什么样性质，才可以使史诗的事迹得到洽当的表现；

其次，我们要研究这种个别的史诗事迹本身的性质；

第三，我们要看看用什么形式才可以使上述两方面在一部艺术作品里达到统一，形成史诗的完整体。

（一）史诗的一般世界情况

我们开始时就已经说过，在真正的史诗事迹里要完成的因而要描述的并不是一件孤立的偶然的事，而是一件从时代与民族情况的整体中派生出来的动作(情节)，所以只有把这个动作放在一个较广大的世界里才能把它认识清楚，在描述中也要求反映出这种结合在一起的实际情况。——我现在只能约略提一提这种一般世界情况基础所应有的正确的诗的形状，因为在第一卷讨论理想的动作情节所要求的一般世界情况时，已指出这方面的要点了[①]。现在我只谈对史诗特别重要的几点。

1．史诗用为背景的最适宜的世界生活情况可以略述如下：这种生活情况对于个别人物已成了现成的具体现实，但是和原始生活气息还有紧密的联系，如果让高高在上的英雄们去开创一种世

① 见第一卷223—250页。

界情况，决定什么才存在或什么才应该存在，这种决定就带有主观性，不能显现为客观现实，这就不符合史诗的性格。

1a）在史诗的世界情况里，伦理生活的关系，家庭的结合乃至全体人民在战争时期和在和平时期作为一个民族的团结，都应该已经建立起来而且经过了发展；但是同时也还没有固定的道德规章和法律条文之类普遍生效的东西，不顾个人主观方面生动具体的特殊情况，即使违反个人意愿，对个人还是有严格的约束力。与此相反，在史诗的世界情况里，应该成为唯一根源和支柱的是是非感，正义感，道德风俗，心情和性格，而这些因素还没有由知解力固定下来成为散文现实的形式，和人心或个人思想情感相对立。一个社会如果已发展成为组织得很周密的具有宪法的国家政权、有制定的法律，有统治一切的司法机构，有管理得很好的行政部门，有部长，参议员和警察之类人物，它就不能作为真正史诗动作（情节）的基础。客观的道德习俗情况固然是意志和实现意志的结果，但是起意志和实现意志都只能靠行动的人物和他们的性格，并不是由于道德习俗本已普遍生效而且本身有存在理由，它就能获得客观存在（实现）。我们在史诗里固然看到客观的生活和行动具有根本的共同一致性，但是也看到这种生活和行动中毕竟还有自由，这种自由就显出个人的主观意志①。

1b）这番话也适用于人对周围自然的关系，人从自然中所取得的满足需要的手段以及这种满足的性质。关于这一点，我第一

① 这一节说明在史诗的世界情况中还没有出现与个人相对立的固定的严格的道德法律等等的规章制度，个人还有凭主体的情感和意志去行动的自由。在近代国家政权之下，个人与社会分裂对立，就不可能产生史诗。

卷谈理想从外在世界得到定性时也已讨论得很详细。凡是人在物质生活方面所需要的东西,例如居房和园地,帐篷,床,刀矛,航海的船,载人去打仗的车,烹调,屠宰,饮食等等,没有哪一件对人只是一种死板的手段,而是每一件都必使人感到其中有他的全部聪明才智,有他自己。所以本来是外在的东西因为和人有紧密的联系而就打下了人的个性的烙印。从这个观点来看,我们近代的机器工厂及其产品以及一般满足物质生活需要的方式,正如近代国家机构一样,也完全不宜于做原始史诗所要求的那种生活背景。正如知解力及其抽象普遍概念以及完全不依存于个人心愿的统治权在真正史诗的世界观里还不能起作用一样,人在史诗世界里也还没有脱离和自然的生动的联系,还与自然在一起过着时而友好时而斗争的强烈而新鲜的共同生活。①

1c) 这就是我在第一卷(229—246页)所说的与牧歌时代不同的英雄时代(史诗时代)的世界情况。我们看到荷马用最优美的诗歌和丰富多采的人物性格把这种英雄时代的世界情况描绘出来了。在他的史诗里,家庭生活和社会生活既没有野蛮时代的那种实在情况,也没有家庭关系和国家秩序都已固定下来时那种单凭知解力的散文气息的生活,而是处在我所指出的原始诗的那种中间状态。这里有一个基本要点:人物形像都现出自由的个性。例如在《伊利亚特》里,阿迦门农固然是王中之王,其余的将领都在他的王杖指挥之下,但是他的统辖权并不是主奴之间命令与服从的

① 这一节说明史诗时代人与自然和物质生活的紧密联系,自然向人提供满足需要的手段而人的性格和行动也在这种手段上打下了自己的烙印。马克思在《政治经济学批判》里讨论文艺与物质生产的紧密联系时所谈的也是这个问题,读者最好仔细参校。

死板关系。他要考虑到许多方面，谨慎从事，因为他下面的那许多君主并不是一些召之即来的将官，而是和他享有同样的独立自主权。他们都凭自愿团聚在他的麾下，或是由于各种机缘前来参加这次远征。他遇事要和他们商量，如果他们不听话，就会象阿喀琉斯那样离开战场，拒绝参战。正是这种自由参加，凭自己的意志作抉择，保证了个性的独立不遭到损害，也使整个局面具有诗的模样。同样的情况在《奥森的诗》也可以见到，熙德[①]这位代表浪漫的骑士风的民族史诗的英雄和随从他的那些将领之间的关系也是如此。就连在阿里奥斯陀和塔梭的史诗作品里，[②]这种自由的关系也还没有遭到损害，特别是在阿里奥斯陀的作品里，那些分散的英雄们彼此几乎没有什么联系，各自独立地进行冒险事业。其中人民对领袖的关系也正和希腊将领们对阿迦门农的关系一样，并没有人民要被迫服从的法律；他们服从是根据荣誉感，崇敬心，在能用暴力的强汉面前的羞耻以及英雄性格令人折服的力量等等。家庭内部的秩序也不是靠固定的主仆关系而是靠情感和道德习俗来维持的。一切都仿佛本来就是如此。例如荷马叙述希腊人和特洛伊人在一次战役中，希腊人固然也损失了一些英勇的战士，但是伤亡没有特洛伊方面那么多，因为（荷马说）希腊人总是想到在危急中互相救援，他们有互助的风格。如果我们今天要确定一个纪律严明的军队和一个没有文化的军队之间的差别，我们也会认为

① 熙德是同名的中世纪西班牙民族史诗中的主角，叙述他领导西班牙人抗拒非洲伊斯兰教徒摩尔族入侵的战争事迹。

② 阿里奥斯陀(1474—1533)的史诗作品是《发狂的罗兰》，塔梭(1544—1595)的史诗作品是《耶露撒冷的解放》。两人都是意大利诗人，所写的都是中世纪基督教徒与伊斯兰教徒的战争。

有教养的军队的本质特征在于这种团结一致，这种自己和旁人处在统一体中才好发挥效能的意识。野蛮的军队只是些乌合之众，其中没有人能依靠旁人。但是在我们现代须凭辛苦的严格军事训练才能得到的结果，像是在督促和命令之下苦练成的一种秩序，在荷马史诗里却是一种自生自长的道德习俗，很有生气地体现在每一个人身上。

由于同样的缘故，荷马对外在的事物和情况进行了丰富多采的描绘，他并不在近代小说所喜欢描写的自然风景上浪费工夫，但是对一根手杖，一根王笏，一张床，武器，衣服，门柱之类却描绘得极细致，甚至把户枢也描绘出来。这些东西对于我们近代人好像琐屑不足道，我们受了近代教养的影响，对许多外在事物和表达方式都抱着傲然不屑一看的态度，而把衣服器皿和陈设之类事物的等级却划分得很细密。此外，近代满足需要的手段都是分成许多零件，由许多不同的工艺行业分途制造，这样拼凑起来的成品中每一特殊部分都降到附属品的地位，我们就觉得它们不值得注意和列举。古代英雄生活中的器具及其制造都很原始简朴，他们之所以肯花工夫去描绘它们，是因为人们还不曾把这一切事物分出高低等级，它们都是有使用价值的。人们也还不曾使整个生活脱离有实用的具体事物而转到纯粹理智的领域，所以他们还能从这些原始简朴的器具及其制造中看到自己的熟练手艺，财富和正当的兴趣而感到光荣。屠宰，烹调，斟酒之类工作还要由英雄们自己去干，他们把这类工作当作目的和享受来进行。至于我们近代人哪怕吃一餐午饭，要使它显得不是一件日常琐事，就不仅要有佳肴，还要搞一点有风趣的谈话。荷马对日常事物的详细描绘并不应

看作对枯燥事物所附加上的一种诗的装饰，而是符合所写人物和情况本身的精神。这正如我们现代农民不厌其详地谈琐碎事，我们的骑兵们谈到马厩，马，马靴，踢马刺，马裤之类也就津津有味地谈个不休一样。比起较高贵的知识分子的生活，这类日常事物当然就显得枯燥无味。

史诗世界还不应局限于只在一个既定场所发生的特殊事迹的有限的一般情况，而是要推广到包括全民族见识的整体。最好的例证是《奥德赛》，这部史诗不仅使我们认识到希腊将领们的家庭生活以及他们的奴仆和僚属，而且还详细描述了外国人的生活，海上的危险遭遇，隐士的住所等等。在《伊利亚特》里也是如此，按照题材的性质，这部史诗中事迹发生的场所比较窄狭，在战场上不会出现和平生活的场面，荷马却仍然在阿喀琉斯的盾牌①上对整个大地和人类生活，例如婚礼，法庭审判，耕种，牛羊群，城市中的内战之类，用高明的艺术手腕作出令人惊赞的描绘，这种描绘就不应看作题外的穿插。与此相反，在据说是奥森创作的那些诗篇里，所写的世界就太窄狭，太不明朗，像是抒情诗了。但丁的天使和魔鬼们所居住的世界也不是一个与我们人类相干的独立的世界，而只是对人类进行奖惩的一种手段。在《尼泊龙根歌》里更看不出一个明确的实在的形象鲜明的背景场所，故事的叙述带有街头卖唱人的调子，叙述尽管够详细，但是很像一个卖艺的学徒把路上听到的东西复述一遍，自己又在里面添油加醋。我们感觉不到所描述的事迹如在目前，只感觉到诗人的无能和使劲卖力。这种冗长软弱的

---

① 《伊利亚特》中很有名的一个穿插。这面盾牌是火神替阿喀琉斯铸造和雕刻的，雕刻题材涉及各方面的生活，颇近似中国画中的《清明上河图》。

情况在德国流行的一些英雄传记里当然还更糟，直到最后落到地道的艺徒们即工匠歌者[1]的手里，就每况愈下了。[2]

2. 史诗作为艺术，既然要表现出一个在各个特殊方面都界定得很明确的世界，这个世界就必然有它所特有的个性，史诗所反映出来的就是某一确定的民族的世界。

2a）从这个观点来看，一切真正原始的史诗对表现在伦理的家庭生活，战争与和平时期社会生活情况，乃至需要，技艺，习俗和兴趣等方面的民族精神，也就是一个民族在整个历史阶段的意识方式，都要描绘出一幅图画。要对史诗进行评价，钻研和分析，就等于用心灵的眼睛去检阅各民族的各具个性的精神。如果把各民族史诗都结集在一起，那就成了一部世界史，而且是一部把生命力，成就和勋绩都表现得最优美，自由和明确的世界史。例如我们如果想学会认识希腊的民族精神和历史，或是至少他们在起源时所凭借的基础以及他们用些什么办法去进行使他们自己的历史继续下去的斗争，那么，荷马史诗就是最生动最单纯的资料来源了。[3]

2b）民族的实在情况有两种：第一种是某一民族处在某一确定的时代和某一确定的地理气候，山川林野之类自然环境之中形成特殊习俗的那种完全实实在在的世界，第二种是宗教，家庭和社

---

① “工匠歌者”(Meister sänger)德国十四至十六世纪城市工匠们所发展成的一个诗派，受到前期宫廷情诗歌手的影响，在格律形式上很拘谨，题材也很陈腐。

② 这一节主要举荷马为例，说明史诗对一个时代和一个民族的全部生活情况都提供生动鲜明的图画，要点在于英雄时代人物虽有民族感和集体感，服从民族的道德习俗，但还不受死板的法律规章制度的约束，还能自由地抉择自己的行动。黑格尔在这里提到近代分工制以及体力劳动与脑力劳动的脱离对个人和社会的影响。读者可参较马克思在《经济学哲学手稿》里论分工和“异化”部分所作的更明确更正确的发挥。

③ 这一节说明史诗表现一个民族的独特精神，各民族的史诗汇集起来，就成为一部生动的世界史。

会等方面的精神意识中的民族实体(理想)。如果原始史诗应该像我们前已提出的要求那样,要成为有永久价值的全民族的经典,过去时代的第一种实在情况只有在和民族生活的真正实体(第二种实在情况)有内在联系而成为确实的性格特征时,才可以用在史诗里,才能引起持久的生动的兴趣,否则它就成为完全偶然,可有可无的。例如本乡本土的地理固然是属于民族的,但是使一个民族具有特殊性格的并不是地理因素。异方的另样的自然环境只要不违反本民族的特性,就不至有什么妨害,甚至对想像还有某种吸引力。直接看到本乡本土的山河当然可以引起青年时代的回忆,但是它们如果和观照方式与思想方式的整体没有较深刻的联系,光是引起回忆这一点联系也就是题外的不大相干的东西。此外,像在《伊利亚特》所写的远征,就不可能写希腊本土的地方色彩,异域的自然环境在这部史诗里还是有很大的吸引力。

如果一个民族在许多世纪的过程中精神意识和生活情况的改变很大,以至较近的时代和远古出发点之间已完割断联系,一部在这种情况之下写出的史诗就会更没有持久的生命力。例如克洛普斯托克在诗的另一个领域里企图建立一种民族宗教诗,而在后来又把赫尔曼和吐丝涅达搬上舞台,就是如此。[①]《尼布龙根歌》[②]的

① 克洛普斯托克(1724—1803),德国浪漫派诗人,曾花了三十年仿效密尔顿的《失乐园》,写了一部史诗《救世主》。赫尔曼和吐丝涅达是他后来写的德国民族历史剧中的人物。

② 《尼布龙根歌》这部日尔曼民族史诗起源于北欧民间传说,以西格佛里特为主角,他夺得了由仙鬼守卫的一批黄金珍宝,和布根第公主克里姆希尔达结了婚,后来被她的家奴杀死。她改嫁了厄泽尔王(即侵入西欧的匈奴酋长阿惕拉)。她的弟兄们劫去了西格佛里特赠给他妻子的黄金珍宝,把它投到莱茵河里。她为着报杀夫之仇和夺回黄金珍宝,把她的弟兄们和家奴骗到厄泽尔的朝廷,把他们杀死。她自己也被一位骑士希尔德布朗特杀死。后来德国音乐家瓦格涅根据这个传说创作出他的几部有名的歌剧,如《西格弗里特》,《莱茵河的黄金》等等。

情况也类似,其中所写的布根第人、克里姆希尔达的报仇,西格弗里特的事迹,全部生活情况,全族覆灭的命运,北欧的人情风俗,厄泽尔王等等,都和我们现在家庭、政治、法律等方面的生活以及规章制度没有任何活的联系。比起《尼泊龙根歌》中事迹来,基督的传记,耶露撒冷,伯利恒,罗马法乃至特洛伊战争,对我们都还有较多的现实联系。在德意志民族意识中,尼泊龙根之类传说事迹都已一去不复返了。如果今天还有人想根据这种传说事迹去创作一部有民族意义的作品或经典,那就简直是一种最荒谬的幻想了。在幼年热情仿佛重新燃起的日子里,就可以看出一个时代的老年期的征兆,就像临死前的返老还童一样,这种征兆就在于企图靠死亡衰朽的东西来恢复元气,从其中获得情感和现实感,而且还期望旁人也这样办。①

2c)如果一部民族史诗要使其他民族和其它时代也长久地感到兴趣,它所描绘的世界就不能专属某一特殊民族,而是要使这一特殊民族和它的英雄的品质和事迹能深刻地反映出一般人类的东西。例如荷马史诗在直接的宗教伦理的题材,优美的人物性格和一般生活,以诗人把最崇高和最猥琐的事物都写得活灵活现的艺术手腕这种几方面都显得是一部永远有现实意义的不朽著作。不过在这方面各民族之间有很大的差别。例如《腊玛雅那》当然生动地表现了印度民族精神,特别是宗教方面的,但是全部印度生活却极特殊,使人不能凭真正是人所特有的东西去冲破这种特殊性的

① 这一节说明史诗时代既已过去就不能再写史诗。过去史诗事迹要和今天现实有活的联系,否则就不能再引起兴趣。黑格尔痛斥当时德国诗人克洛普斯托克用与德国现实无关的过去传说写史诗,说这种"靠死亡衰朽的东西来恢复元气"是"临死前的返老还童"。这种看法还是反对复古倒退。

框框来理解它。以史诗方式描述出来的整个基督教的世界却完全不同。例如«旧约»,特别是描述宗法社会的部分,所显示的世界一开始就是土生土长的,而且是通过事迹生动鲜明地表现出来的,所以永远不断地重新受到欣赏。歌德在回忆童年时期时就说过,“尽管他的生活和学习都很分散零乱,可是他的精神和情感都集中在这一点(«旧约»)上,从而获得心情的宁静”,直到晚年他还谈到这一点,“在东方漫游的全部途程之中,我们总是不断地回到这些著作,就像回到最凉爽的清泉一样,尽管这里的水也有时是浑浊的,也有时转到地下潜流,但是马上又喷出来,纯洁而清鲜。”[①]

3. 第三,一个特殊民族不能凭民族个性中的静止的一般情况提供真正史诗的题材并且把它独立地描绘出来。这种一般情况只能是一种基础,要有一件自发展的事迹在这基础上发生着,联系到民族实际生活的各个方面,使它们都自然而然地牵涉进来。这种事迹不能只是一种外在的偶然事件,它必须有一个根据实体精神而通过意志去实现的目的。民族的一般情况和个别的动作情节既然不应互相脱节,一个具体事迹就必须在一般情况这个基础里找到它的动因,而且在这个基础上进行着。这就等于说,上文说的史诗世界必须就个别具体情境去掌握,史诗所要叙述其实现过程的那个具体目的必然是由这个情境产生的。我们在第一卷里(253—267 页论“冲突”的部分)泛论理想的动作情节时就已指出,理想的动作情节首先要有这样一种情况或情境:它要能导致冲突,引起纠

① 这一节说明某一民族史诗要使其他民族和其它时代发生兴趣,就要在民族性中表现出普遍的人性。作者认为荷马史诗和基督教的«旧约»都能做到这一点。印度史诗«腊玛雅那»的生活内容就太特殊,不易理解。黑格尔在这里还是从普遍人性论出发,去解释过去古典作品何以还有持久的吸引力。

纷的动作以及必然跟着来的反动作。所以能揭示某一民族的史诗世界情况的那种具体情境必须是本身导致冲突的。因此，在冲突这一点上史诗和戏剧体诗处于同一领域，我们在这里首先要确定史诗的冲突和戏剧的冲突之间的差别。①

3a）一般地说，战争情况中的冲突提供最适宜的史诗情境，因为在战争中整个民族都被动员起来，在集体情况中经历着一种新鲜的激情和活动，因为这里的动因是全民族作为整体去保卫自己。这个原则适用于绝大多数史诗，荷马的《奥德赛》和许多宗教诗好像是例外。但是《奥德赛》所描述的冲突事件也是用特洛伊战争为基础的，就连俄狄修斯航海回家的航程和他回家后在故乡伊塔卡的情况尽管不是叙述希腊人和特洛伊人的战争，却仍是叙述这次战争的后果。实际上《奥德赛》所写的还是一种战争，因为希腊将领们再经过十年离乡别井之后回家时发见他们的家乡领土已变了样子，要重新征服②。关于宗教史诗，我们要研究的主要是但丁的《神曲》。这里基本冲突仍然是导源于战争，即恶魔背叛上帝那场原始的斗争，由此在人世现实领域里便派生出反抗上帝和崇敬上帝两种势力之间的不断的内外战争，其结果是惩罚，净化和降福三种报应，也就是地狱，净界和乐园。③在克洛普斯托克的《救世主》里中心也是反对耶稣基督的战争。但是最生动最适宜于史诗描述

① 这一大段的导言说明世界一般情况只是史诗事迹进行的一个基础，还必须有一个具体情境作为史诗事迹所由发生的动因，这种情境必须是能导致冲突的。

② 《奥德赛》是《伊利亚特》的续编，后者叙述希腊人远征小亚细亚的特洛伊的十年战争，前者叙述战争结束后希腊人乘船回国，其中俄狄修斯所带领的官兵在海上遭大风浪迷失方向，在海上浪游了十年，经历了许多险境和奇遇，终于回到故乡伊塔卡，发见他的妻子被许多求婚者包围，情形很严重。俄狄修斯设计战胜了那些求婚者，才把秩序恢复过来。

③ 《神曲》叙述诗人但丁自己灵魂冒险的历程，他先入地狱，次登净界，最后登天国乐园，描述沿途所见所闻，宣传基督教的因果报应和关于个人修行的教义。

的还是一场实际发生过的战争，例如我们在《腊玛雅那》里特别是在《伊利亚特》里所见到的。此外，奥森，塔梭，阿里奥斯陀以及卡曼希[1]诸人的名著也可以为证。在战争中主要兴趣在于英勇，而英勇这种心灵状态和活动既不宜于抒情诗的表现，也不宜于用作戏剧的情节，但特别宜于史诗的描绘。因为在戏剧体诗里主要关键在人物内心里精神性的刚强或软弱，从伦理观点有理由可辩护或可鄙弃的情致；在史诗里主要关键却是人物性格中的自然（本性）方面，所以在民族战争里英勇却有正当的地位。英勇本来就不是一种伦理的品质，因为伦理的品质是由意志作为精神的意识和决断力来决定的，而英勇却要靠人物性格中的自然方面（本性），它要和精神方面融合起来，达到平衡，才能实现实践性的目的。这类目的比起抒情诗的情感和观感来，较宜于用史诗方式去描述。这番关于英勇的话也适用于战争中的行动及其后果。意志的作用和外在事件的偶然性这两方面也要平衡起来。在戏剧里却不然，单纯的事件及其外在的（偶然的）阻碍是要被排除的，外在的东西也要和人物的目的和意图发生因果联系，否则无权独立存在；如果偶然因素也闯进来对后果起决定作用，那也只是表面现象，实际上这种偶然因素归根到底还要来自人物性格和目的中的内在本质以及冲突及其必然的结果。[2]

---

① 卡曼希(Camoëns,1525—1580)葡萄牙诗人，他写了一部史诗《露西阿德》，叙述葡萄牙人伽玛航海的冒险经历和发现东印度的经过。

② 这一节说明最适宜的史诗情况是战争，荷马史诗可以为证。在战争中主要兴趣在英勇，而英勇由史诗表现比由戏剧表现较好，因为戏剧的关键在人物内心里精神性的伦理目的，而英勇只是自然的本能，本身不是精神性的或伦理的。自然的本能却正是史诗人物性格主要方面。此外，戏剧须紧凑，须排除与本题无密切关系的偶然事故和外在因素，史诗可以铺开来写，只要偶然因素和外在事故能和精神性的意志目的融合一致就可纳入题材。

3b）用战争情况做史诗情节的基础，就有广阔丰富的题材出现，有许多引人入胜的事迹都可以描述，其中起主要作用的是英勇，而环境和偶然事故的力量也还有它的地位，不致削弱。不过这种史诗题材的局限性也不应忽视，只有一个民族对另一个民族的战争才真正有史诗性质。改朝换代的斗争，内战和市民骚动则只宜用作戏剧题材。亚里士多德在《诗学》第十四章曾劝告悲剧诗人选用弟兄之间的斗争作题材。属于这一类的有《七英雄进攻忒拜》。[①] 进攻忒拜的就是本国王子，而保卫忒拜的敌手就是他的弟兄。这里敌对行动并没有绝对道理，只是由于互相斗争的两弟兄的特殊性格。只有和好协调才是他们之间的合理的关系，而破坏这和协调一致的原因只是个人的恩怨和各自以为是的理由。同样的例子在莎士比亚的历史悲剧里可以找出很多，其中当事人物本来理应和睦相处，他们却单凭情欲和自私的动机，引起了冲突和战争。关于用这种有缺点的情节来作史诗的例子我只举一个，即路康的《法沙利亚》。[②] 尽管这部史诗里互相冲突的两种目的好像都很重大，交战的双方毕竟都是罗马人，有同胞的关系。这就使得他们之间的斗争不是全民族的斗争而只是派系之间的侵轧。派系的侵轧总要破坏民族的实体性的统一，使主角陷到悲剧性的罪过和毁灭，同时也使客观方面的事迹不够简单明了而显得混杂错乱。伏尔太的《亨利歌》也有同样的情况。[③]

---

① 《七英雄进攻忒拜》见第一卷264页及注①。

② 路康(Lucan)公元一世纪罗马诗人，写过一部史诗《法沙利亚》叙述罗马两巨头庞培和凯撒争权的内战。

③ 伏尔太的史诗是歌颂法王亨利四世的，他的野心是要写一部近代法国民族史诗，但是连法国多数文学史家也公认《亨利歌》是枯燥无味的作品。

至于不同民族之间的敌对行动却具有实体性。每一个民族都形成一个独立的整体，和其他民族区别开来而且对立。如果这些民族互相敌视，伦理的联系并不因此遭到破坏，绝对有价值的东西并不因此受到损害，必须有的整体也并不因此遭到割裂。与此相反，这种斗争正是为着保卫这种整体及其存在权，所以这种异族之间的敌对行动完全符合史诗的实体性（理想）。①

3c）但是也不是互相敌视的民族之间的每一场普通战争都有史诗的性质。这里还要加上第三个因素，这就是要有世界历史的辩护理由，一个民族才可以对另一个民族进行战争。只有在这种情况之下，展现在我们面前的才是一个新的崇高事业的画面，这种事业显得并不是出于主观私图或是奴役其他民族的动机，而是根据一种本身绝对的高度必然性，尽管表面的动机一方面像要侮辱对方，另一方面像要报复。印度史诗《腊玛雅那》就有这种情况，但是在《伊利亚特》里表现得最明显。这里是希腊人远征亚洲人，为着解决巨大矛盾而进行了最早的传奇式的斗争。这些战役形成了希腊历史在世界史中的转折点。西班牙民族英雄熙德反对伊斯兰教徒摩尔族人的斗争也有类似的性质。此外还有前已提到的塔槟和阿里奥斯陀所写的基督教徒反抗伊斯兰教徒萨拉森族人的战争，卡曼希所写的葡萄牙人反对印度人的斗争。我们看到几乎所有的欧洲大民族都曾由于伦理，宗教，语言，内心和外表都不同而互相斗争，使我们感到安慰的是这些斗争的结果总是在世界史里有辩护理由的较高的原则对较低的原则的胜利，义勇占了上风，不让被征服的民族保存任何东西。过去时代的史诗都描绘出西方对

① 这一节说明战争情况之中以两敌国之间的战争提供最理想的史诗情境。

东方的胜利，也就是欧洲人的权衡力和受理性节制的个性美对亚洲的组织简陋，联系松散，貌似统一而经常濒于瓦解的那种宗法社会的耀眼浮华的胜利。如果我们根据这些过去的史诗去设想欧洲未来可能出现的史诗，那就很可能是描述未来的美洲人的生动活泼的理性对禁锢在永无休止的衡量计算和向特殊分配之中的那种精神的胜利。因为在今天的欧洲，每一个民族都被其它民族所限制住，不能单凭自己的力量去和另一个欧洲民族进行战争，如果人们想跳出欧洲这个框框，那就只有面向美洲。[①]

（二）　个别的史诗动作(情节)

其次，在两方全民族冲突的基础上发生着史诗的事迹，我们现在就要确定这种事迹的一般定性，关于这方面可以提出以下几个观点：

第一，我们要指出史诗动作的目的尽管要以一般情况为基础，却必须在个别方面生动具体地表现出来；

其次，史诗动作既然只能由个别人物发出，我们就要研究史诗人物性格的一般性质；

第三，客观现实事物不能只作为单纯的外在现象，而是还要见出它们本身的必然性和实体性意义，才能出现于史诗的动作情节，所以我们也要确定事迹的这种实体性以什么形式出现，无论它是

---

① 这一节说明两敌国之间的战争也要以从世界历史观点来看有正当理由的一种为最理想的史诗题材。根据欧洲从古希腊到文艺复兴的一些有名的史诗，黑格尔得到文明的欧洲人战胜了野蛮的亚洲人和非洲人的这一反动的“西方中心”的结论。最后他对欧洲情况很失望，把史诗的未来的希望寄托在新兴的美洲，这不但是纯粹的幻想，而且也在自打耳光，因为他曾坚持近代的世界情况不宜于做史诗的题材。

隐藏的内在必然性，还是显露的永恒的力量或神的意旨。

1. 我们在上文曾要求有一种民族事业作为史诗世界的基础，在这种民族事业中，处在英雄时代情况具有原始新鲜活力的全部民族精神都可以表现出来。但是此外还要有一个特殊的目的从这种基础上涌现出来。这个目的必须和当时全部现实情况有密切的联系，才能达到实现，所以在这实现过程中，民族的性格，信仰和行动的一切方面都会呈现出来。

1a) 上述目的是整个动作情节的归宿，要从某些个别人物身上获得它的生命。我们前已说过，这种目的在史诗里须以某一件事迹的形式出现，所以我们要研究意志和行动一般以什么明确的方式变成事迹。动作和事迹这两方面都发源于精神的内在生活，这种内在生活的内容意蕴不仅以认识方式表现于思想情感之类，而且还要在实践中获得实现。这种实现有两方面：第一是经过考虑而预定下来的目的，当事的个别人物对这目的的一般性质和后果必须有了认识，起了意志，抉择了它，决定为它负责；其次是周围的精神界和自然界的客观现实情况，人只有在这种客观现实情况里才能行动。这种情况之中有一些偶然因素对人有时起推动作用，有时起阻碍作用，所以他或是由于偶然因素对他有利而顺利地达到目的，或是他如果不肯向阻碍屈服，就要凭自己个性的力量去克服它。如果把意志世界理解为内外两方面的不可分割的统一，双方都同样有存在的理由，那末，最内在的内容意蕴就会立即获得实现，使行动获得事迹的形式。在事迹中原来内在的意志连同它的计谋，主体动机和情欲，原则和目的都不再是主要因素了。在动作里，一切都要回溯到内在的性格，责任感，见解和意图之类；在事迹

里却不然,外在因素也享有不可侵犯的权利,因为正是客观现实一方面赋予整个事迹过程以形式,另一方面也形成了内容本身的主要因素。就是由于考虑到这一点,我在上文曾说过史诗的任务在于描述一个动作情节的发生经过,所以它不仅要把握住实现目的所涉及的外在因素,而且要分配给外在环境,自然情况以及其它偶然事故在动作情节中和内在因素中享有同样发挥作用的权利。①

(1b)如果要进一步探讨史诗以事迹的形式去叙述其实现过程的那种特殊目的的性质,那末,根据上文所说的,这种目的不能只是一个抽象概念,而应该有完全具体的定性。它既然要在具有实体性的民族生活整体里实现,就不能只是主观任意的。例如政权机构,祖国,或是某一政权机构或国家的历史都是本身带有普遍性的,由于这种普遍性,它就不能表现为某某主体的个别存在,也就是说,不能和个别的活人处于不可分割的密切联系。所以一个国家的历史,政治生活和规章制度的发展以及它的命运尽管都可以通过事迹去叙述,但是凡所发生的事如果不是作为某些具体的英雄人物的具体行动,内在目的,情欲,苦难和成就的结果,不是由他们的个性向所叙述全部现实情况提供了形式和内容,事迹也就会以自己向前流转下去的呆板形式表现为一个民族或国家的历史了。从这个观点来看,精神的最高动作就会是世界史本身,人们就可以把普遍精神的战场上所发生的普遍行动写成绝对的(包罗万象的)史诗,其中主角就会是全人类的精神,就会是全人类从意识的浑沌状态

① 这一节说明史诗事迹的特征之一在于它须有一个特殊目的,这个目的实现一方面要靠人物性格中的主体因素,一方面也要靠环境中的客观因素。实现以后,主体的目的和计谋所导致的行动便变成了客观的事迹。黑格尔把动作和事迹区分开来,还是要强调史诗的客观性。

把自己提升到世界史里去。不过正由于这种抽象的人类普遍性，这种材料就不能达到艺术所要求的个别具体化。因为这种史诗根本就缺乏一种确定的背景和世界情况，既没有外在的活动场所，又没有道德习俗之类情况。唯一可设想的基础就是普遍的世界精神本身，它不可能作为一种特殊具体情况而呈现于观照，而且要以整个大地为它的活动场所。纵使这种史诗所实现的目的也就是世界精神的目的，而这种世界精神却只能由思想去掌握，由思想按照它的真正意义加以确定和阐明。尽管如此，如果还硬要用诗的形式来表现这种世界精神，为着使整体具有恰当的意义和融贯一致，那就只能假设这种世界精神由自己独立地发出动作。对于诗来说，这只有在两种情况下才有可能，一种是假定创造历史的内在的（精神的）匠人，即须由全人类来实现的那种永恒的绝对理念，显现为活跃的既指挥而又执行的某一个体；另一种是这种绝对理念显现为一直在暗中起作用的必然。但是就前一种情况来说，这种内容的无限性会永远冲破由个别诗人来用艺术表现的窄狭的框框，或是为着避免这种局限性，这种无限的内容也就势必降到用一种枯燥的寓言来表现对人类的使命和教养，目的和道德完善，或其它固定的世界史目的的一般感想。就后一种情况来说，不同的民族精神须由相应的不同的英雄人物来表现，这些不同的英雄人物的斗争生活就各自为政地造成历史及其进展。但是各民族精神如果要以诗的形式显现于现实，那就只有使实在的世界史里以行动或事迹的形式陆续展现于我们眼前。那末，我们就会看到一系列的个别具体人物以纯然外在的次序，涌现出来接着又消失去，这样他们这些个别人物之间就缺乏统一和联系，因为引着世界走的世界精神，作为一

种内在的自在之物和命运主宰，就不应作为一个本身也在行动的人物而处在首位。如果我们也要按照它的普遍性来掌握民族精神，让它凭这种实体性(普遍性)去行动，那也会产生像上文所说的那样一系列的个别人物，他们就会像印度的借尸还魂，只有一种客观存在的假象。这种虚构尽管披着诗的外衣，比起在真实历史中实现的那种世界精神的真相，就暗淡无光了。[①]

1c) 由此可以得出一条带有普遍性的规则：特殊的史诗事迹只有在它能和一个人物最紧密地融合在一起时，才可以达到诗的生动性。正如诗的整体是由一个诗人构思和创作出来的，诗中也要有一个人物处在首位，使事迹都结合到他身上去，并且从他这一个形像上发生出来和达到结局。不过这里还有其它重要的条件。我们在上文关于世界史所说的那番话现在似乎可以反过来说，用诗的形式来写的一个具体人物的传记似乎可以成为最完美的正式史诗的材料了。其实并不然。在传记里尽管个别人物始终都是同一个人，牵涉到他的各种各样的事件却可以各自独立，互不相干，而主体和这些事件只是完全外在地偶然地结合在一起的。但是史诗如果本身须是一个整体，它用作内容来描述的事迹也就应本身具

---

① 这一节说明史诗事迹所实现的目的不能是抽象的，只能是具体的。所谓"具体"是指目的须根据一个民族的实际生活情况。黑格尔认为只能有民族史诗，不能有世界史诗或全人类史诗。因为假如有世界史诗，它就应表现世界精神，而世界精神是绝对普遍的，无限的，既没有个别具体的活动场所(它的活动场所是整个大地)，又没有具体的真人真事为道德习俗之类实际情况，不符合艺术所要求的个别特殊化。黑格尔哲学的基本出发点是精神性的理念，是第一性的，理念否定自己才转化为物质世界，物质世界只是精神世界的"另一体"或"异化"。世界精神就属于理念范畴，它既是无限的，就不能由有限的知解力或有限的艺术去掌握，只能由包罗万象的哲学思考去掌握。所以在人类精神发展中哲学处于最高阶段。"精神的最高动作就是世界史本身"这句名言就是说"哲学与历史的统一"。"精神的最高动作"就是哲学思考。

有整一性。主体和客观事迹这两方面的整一性必须互相协调结合起来；但是像西班牙民族英雄熙德的生平事迹那种传记的兴趣中心固然在于以西班牙为背景的一个始终忠实于自己性格的伟大人物，他的发展，英雄气概和结局；他的事迹在他眼前掠过，就像在一个雕刻的神眼前掠过一样漠然无动于衷，而且这个人物本身终于对于我们成为过去的了，对于他自己也成为过去的了；描述熙德的那些诗篇却也只是一些押韵的编年纪事而不是真正的史诗。至于后来叙述熙德事迹的那些传奇故事，按照这种体裁的要求，只是把这位民族英雄的生平分裂成为若干零星片段，根本无须结合成一个具有整一性的事迹。上述条件在荷马的两部史诗里却实现得最好，其中阿喀琉斯和俄狄修斯是中心人物。印度史诗《腊玛雅那》也是如此。从这个观点来看，但丁的《神曲》处在一种值得注意的特殊地位。在这部史诗里，诗人自己就是上文所要求的一个人物，诗中一切都结合到他在地狱，净界和乐园中的游历，所以他可以把自己凭想像所创造出来的那些画面当作他自己的经历来描述，因而有权做一般史诗所不宜做的事，把自己的情感和观感穿插到一部客观的作品里去。[1]

2. 史诗的任务一般在于叙事，所以客观事物同时向它提供了内容和形式，但是另一方面事迹就是在我们眼前掠过去的动作，所

---

① 这一节说明史诗不但要有人物的整一性，还要有动作情节的整一性。熙德的传记只有人物的整一性，却没有动作情节的整一性，所以不能算是史诗。史诗需要一个英雄人物做主角，却不等于一部英雄人物的传记，因为传记中许多个别事物可以是各不相关的。文艺复兴以后的文艺批评家根据亚里士多德的《诗学》，要求戏剧要有动作，时间和地点的"三一律"（称作"三整一"较好，因为强调的不只是"一个"而且更重要的是"整体"）。黑格尔要求史诗有动作和人物的两种整一性。

以个别人物及其行动和遭遇就成了真正突出的东西。只有个别人物,无论是人还是神,才能真正发出行动,他们愈是活跃地和眼前发生的事交织在一起,也就愈有理由引起较大的兴趣。从这一点来看,史诗与抒情诗和戏剧体诗的基础是相同的,所以现在要做的重要的事就是确定在描绘个别人物方面有什么特别属于史诗的方式。

2a) 如果要使史诗人物特别是主角显出客观性,他们就要本身是许多特征的整体,是完整的人,从他们身上可以见出一般心灵的各个方面,特别是全民族的已发展出来的思想和行动的方式。关于这一点,我们已在第一卷(293—295页)里提到荷马的英雄人物们,特别是阿喀琉斯,在他一个人身上集中地而且生动地表现出多方面的人性和民族性,《奥德赛》的主角俄狄修斯对于阿喀琉斯也是一个丰富多采的陪衬人物。西班牙民族英雄熙德也表现出类似的多方面的人物性格和情境:我们可以看出他怎样当儿子,当英雄,当情人,当丈夫,当父亲,当家主以及他对国王,朋友和敌人的关系。中世纪一些其它史诗在描绘人物性格方面就比较抽象,特别是其中英雄们只为骑士阶层利益而奋斗,脱离真正带有实体性民族内容的生活理想。

由此可见,史诗人物性格描绘的主要任务是使上述整体在各种场合和情境中展现出来。戏剧的情况就不同,悲剧人物和喜剧人物固然也可以有内在的丰富性,但是在他们身上发生的尖锐冲突只限于一定范围和目的之内的某一种片面的情致和对立方的某一种有同样局限性的情欲之间的冲突,就是这种冲突形成戏剧的主题。所以这里人物性格的多方面性时而是一种偶来的假如不是

多余的富裕，时而是被其中某一种情欲及其根由为伦理观点之类所压倒，在描绘中被挤到后面去了。在史诗的整体里，一切方面却都有各自独立地广阔发展的权利。这一方面是根据史诗的一般原则，另一方面是由于史诗人物根据当时整个世界情况有权按照他本来是什样人就做那样人，作为那样人而存在和发生作用，因为他之所以是那样人，所以他那一种个性，是由他所处的时代决定的。例如阿喀琉斯的狂怒，人们固然可以从道德观点来看它所造成的灾祸和损失，从而得出结论，否认他的优异和伟大，责备他不是一个完全的英雄和完全的人，因为他不只一次狂怒，没有足够的温和气和自制力。但是这种责备对阿喀琉斯是不对的，我们并不是因为他有些伟大的品质而就宽恕他的狂怒，而是因为他本来是那样人，就做那样人，从史诗的观点来看，这就够了。对他的贪功好名，我们也可以这样看，因为这类伟大人物的特长就在于他们的彻底实现自己的魄力，他们的特殊同时代表了一般；而寻常的道德却表现于对自己的人格缺乏自尊心，而且尽全力去克服这种自尊心。请试想亚力山大凭多么深厚的自尊心而高出于他的朋辈乃至于成千成万的人之上。报私仇和残酷也是英雄时代所特有的魄力。从这个观点来看，阿喀琉斯作为一个史诗人物是不应受到苛责的。①

2b）正因为他们都是些完整的个体，把民族性格中分散在许多人身上的品质光辉地集中在自己身上，使自己成为伟大，自由，

① 这一节说明史诗人物的客观性表现于形成许多特征的整体，能代表史诗时代全民族的一般的思想和行动的方式，不能凭近代的道德观点去衡量。例如阿喀琉斯的狂怒并不损害他的伟大。

显出人性美的人物,他们才有权处在首位,当时大事都要联系到他们的个性来看。全民族都集中到他们身上,成了有生气的个别主体,所以他们在主要战役中战斗到底,承受着事变的命运。举例来说,塔梭的《耶露撒冷的解放》里的高特弗里特·封·布扬[①]尽管因为在十字军战士中是最聪明正直而勇敢的人被选为全军的统帅,他却赶不上阿喀琉斯那样卓越的人物,阿喀琉斯这位风华正茂的少年体现着全希腊民族的精神;他也赶不上俄狄修斯。希腊人如果没有阿喀琉斯参战就不能战胜;他战胜了特洛伊的统帅赫克忒,也就战胜了特洛伊。至于俄狄修斯,他一个人的还乡反映了希腊全军的还乡,《奥德赛》全诗所描述的那些灾难,人生观和情境的整体都在他一个人身上得到充分的表现。拿戏剧体诗来比较,人物就不是作为本身完整的个体而单独地出现在一个集团的首位,使集团精神在他们身上成为客观的(得到体现),而是更多地坚持他们个人的目的,而这种目的又只取决于他们个人的性格或是与他们的个性合拍的一些原由。[②]

2c)史诗不是把一个动作单作为一个动作来描述,而是把它当作一个客观的事迹,这就使史诗人物具有第三个特征。在戏剧里个别人物须显出有力量去实现他自己的目的,戏剧正要表现出他在这方面的活动及其后果。在史诗里却没有个别人物这样专心致志地实现某一目的。史诗人物固然也各有愿望和目的,但是要

① 布扬是塔梭的史诗中的主角,在十一世纪左右领导十字军东征,攻下了耶露撒冷,即基督的墓所在的“圣地”。

② 这一节说明人物性格在史诗中与在戏剧中的差异,史诗人物须体现全民族的精神,须是多方面的整体,不能突出个人的特殊个性和目的。戏剧体诗中人物却突出个人的特殊个性和目的。

点不在于他们是否有力量去实现自己的目的，而在于他们在当时场合中的一切遭遇。环境也在发生作用，往往比他们自己所发生的作用还更大。例如俄狄修斯的实际企图是回到伊特卡故乡，而《奥德赛》让我们看到的却不只是他怎样努力去实现这个既定的目的，而是关于他在迷途中全部遭遇的叙述；他所碰到的阻碍，他所克服的艰险以及他的心情所受到的搅扰。而这一切经历并不是像在戏剧里那样是他的行动的后果，而是大半和主角毫不相干的而在航途中却难免的一些事故。在食忘忧果的人们[①]，独眼巨人，吃人的人们之中经历了一些艰险之后，他被仙女柯尔克留在她身边住了一年之久，接着他游历了阴曹地府，遭遇了沉船之险，他在卡立普棱家里住下，后来他思念家乡发愁，这位仙女不能再引起他的欢心，他举起泪眼望着苍茫的大海，最后由仙女本人供给他器材，让他造了一只船，她还给他准备了粮食，酒和衣服，很体贴地友爱地同他分了手。最后，他在西极的斐艾斯人那里住了一些时候之后，自己也不知道在睡梦中怎样就被运送到他的家乡岛国海岸上。如果用这方式去实现一个目的，就不符合戏剧的性质了。再如在《伊利亚特》里，阿喀琉斯的狂怒及其一切后果就是所叙述的题材，但是这根本不是一个目的而只是一种情况。阿喀琉斯因被夺去女俘的侮辱就狂怒起来，以后就没有参预什么戏剧性的事件。他袖手不动和帕屈罗克鲁斯留在军舰旁边海滩上，为统帅不尊重他而衔恨在心。接着就见出他拒绝参战的后果（希腊人打了败仗）。只有等到赫克忒打死了他的挚友（帕屈罗克鲁斯），他才积极投入战斗。

① 忘忧果传说是象莲藕的植物，其效果等于雅片烟。以下都指俄狄修斯在十年航程中的经历。

特洛伊的将领伊涅阿斯在特洛伊陷落后逃到意大利，也有一个待实现的目的，维吉尔在他的史诗里所叙述的也是一系列的事故多方阻挠了目的的实现。[①]

3. 关于史诗事迹的形式，我们还须提到第三个重要方面。我前已说过，戏剧中一切事迹的基本决定因素和长久基础是内在的意志以及意志所要求实现和应该实现的目的，所发生的事须显得完全是由人物性格及其目的来决定的。因此，戏剧的主要兴趣在于在既定的情境及其冲突的范围之内，所采取的行动是否有辩护的理由。纵使外在环境在戏剧里也起作用，这种作用的意义也仅在它们对心情和意志的影响以及人物对它们所起的反应。但是在史诗里，环境和外在偶然事故跟主体的意志都同样发生作用，人所做的事和外界发生的事都同样呈现在我们眼前，人的行动实际上也要受到环境纠纷的制约和促成。因为史诗人物并非自由自为地行动，而是置身于一个整体，这个整体的目的和客观存在与一种本身完整的内在世界和外在世界都有广阔的联系，就是这种整体的目的和客观存在形成每一个别人物的不可移动的基础。史诗里的一切情欲，决断和执行都要保持住这个类型。外在环境和其中独立发生的偶然事故既然和主体意志具有同等价值，这就好像让一切任意偶然的东西都可以起决定作用了。其实不然，史诗所应表现的客观存在都是真正客观的，本身具有实体性的。要克服这种表

① 这一节说明戏剧以动作为主，动作是为着实现主角个人的目的，与此无关的其它事迹就要抛开；史诗以事迹为主，客观事迹不是为着实现个别人物的目的，而主要是周围客观情况演变的结果，因此就要涉及大量的偶然事故。最后伊涅阿斯的例子见罗马诗人维吉尔的史诗《伊涅意特》，叙述主角伊涅阿斯在特洛埃城陷落后航行到意大利开创罗马的种种遭遇。

面的矛盾，就只有使一切发生的事都显出必然性。

3a）就这个意义来说，在史诗里，命运在统治着，并不像人们所常说的只有在戏剧里才是如此。戏剧中的人物凭他在认识到的既定的情境之下克服冲突去实现自己的目的，按照这种目的的性质来看，他就是使自己成为自己的命运的主宰。史诗人物却不然，对于他命运是既定的，环境的力量正是命运的统治力，它使事迹具有它所特有的个别形状，决定人物行动所导致的终局，分配给人物他所应得的一份。凡是发生的事都是应该发生的，必然发生的。抒情诗让人听到情感，感想，个人兴趣和愁怅的声音；戏剧把动作的内在的道理翻到外面来，使它成为客观的；史诗所表现的却是本身必然的完整的客观存在的环境，对于这种具有实体性的实际存在的客观事物，史诗人物处在受制约的地位，不是服从，就是违反，从而遭遇到必然的后果。总之，凡是应当发生和实际发生的事都是命运决定的，个别人物本身是有伸缩性的，因而他所得到的结果，成功和失败，生和死，也是有伸缩性的。展现给我们的真正的东西是一种宏伟的一般情况，其中人物的行动和命运都显现为零散的来去无常的现象。这种宿命是伟大的公道。它不能在戏剧的意义上成为悲剧性的，因为在戏剧里个别人物是按照他的人格而受到审判的；它只有在史诗的意义上才是悲剧性的，因为在史诗里人物是按照他的事业而受到审判的。悲剧性的报应正在于这种事业太大，不是个别人物所能胜任的。因此，史诗在整体上总不免荡漾着一种悲哀的音调。我们看到最美好的人死得很早；阿喀琉斯还在活着就为他的死而哀叹；在《奥德赛》结尾部分我们看到阿喀琉斯和阿迦门农，作为居在阴曹地府里的阴魂，还意识到自己不过是

阴魂。特洛伊陷落了，老国王普莱亚姆在自家祭坛下被屠杀了，妻女们都当了女俘；只有伊涅阿斯听从神诏，离开特洛伊到拉丁去建立一个新的王国(罗马)。至于取得胜利的英雄们也只有在经历许多灾难之后才回到本乡本土，结局有幸运的也有惨痛的。①

3b）事迹的这种必然性可以有各种不同的表现方式。

最简朴的方式是只把事迹摆出来，诗人并不放进一些操纵的神，用永恒神力的决定，干预和合作去解释个别事件及其一般结果的必然性。在这种情况下，叙述的语调要使人感到所叙述的个别人物乃至全家族的事迹及其命运并不是来自人类生活中的一些来去无常的偶然因素，而是来自本身有理由的命运，不过这种命运的必然性还只是一种暗中起作用的力量，还不曾具体化为某一种神的统治力，也不曾由诗把它的活动表现出来。例如《尼泊龙根歌》就始终维持着这种语调，没有把一切事迹的血腥终局推原到基督教的上帝或是邪教的神。关于基督教，《尼泊龙根歌》只偶尔提到做礼拜和行弥撒典礼，还有在英雄们想访问厄泽尔王国时，斯庇尔主教向美丽的乌提（Ute）说过“愿上帝保佑他们”一句话。此外还有梦中的警告，多瑙河妇女们向哈根说的预言之类，但是并不曾说到有什么操纵和干预的神。这种情况就使全诗的描述显得严峻拘束，不是畅所欲言，还有一种很客观的符合史诗的哀伤气氛。《奥森的诗》就与此完全相反，一方面没有出现神，另一方面对全族英雄们的死亡和毁灭的哀悼却表现为伤心的诗人的主体痛苦和对凄凉往事的

① 这一节说明戏剧人物凭自己的意志，决定自己的行动，因而接受到应得的结果，是自己命运的主宰；史诗人物却更多的受环境影响，即客观世界必然规律的制约，所以在史诗里统治的力量是命运。史诗人物所担任的任务是他力不胜任的，成败不完全由他自己决定的，所以史诗的音调总是悲惨的。

酸辛回忆。[1]

与此不同的掌握方式是把人类命运和自然现象和多神世界以及神的决断，意旨和行动完全交织在一起，例如伟大的印度史诗以及荷马和维吉尔诸人的作品都是如此。关于诗人用神的出现和干预来对表面象是偶然的事迹进行多方面的解释，我前面（第二卷第二部分第二章第一节）已经谈过，并且从荷马史诗里举例来说明过。现在要特别提出一个要求：神的行动和人的行动之间在诗中应该保持住各自独立的关系，这样才使神不至于成为无生气的抽象品，而个别人物也不至于降落到只听神指使的地位。至于怎样才可以避免这种危险，我在上文（第一卷，285—297 页）也已详细讨论过。从这个观点看，印度史诗还不能彻底表现出神与人的真正理想的关系，因为它处在象征式想像阶段，其中人这一方面尽管过着自由而美好的现实生活，却被挤到不重要的地位，人的个别行动时而表现为神的体现，时而表现为一种终归消逝的次要因素，除非是人凭苦行节欲而提升到神的地位，享有神的威力。——与此相反的是基督教的情况。一些人格化的特殊力量，例如情欲，人的护神，天使之类大半没有各自独立的性格，因而容易变成枯燥的抽象品。伊斯兰教也有类似的情况。它把人和自然的世界和神完全割裂开来，在意识里一切事物都只有一种散文式（枯燥）的秩序。这种世界观，特别是当它表现为神话和仙界故事的时候，很难避免一种危险：就是把外在环境中一些绝对偶然的无足轻重的现象，即只是作为人的活动场所和展现人物性格的机缘才摆在那里的一些

[1] 这一节说明在表现史诗事迹必然性的各种方式之中，最简朴的一种还见不出神力的操纵，仅管见出暗中起作用的命运，例如《尼布龙根歌》。

现象，都解释为具有神奇意义的，没有任何根据和理由。这就使普遍生效的因果律遭到破坏，而各种环境的这种散文式的因果锁链中许多环节本来无法联系在一起，却一霎就结合在一起而成了统一体，这种结合丝毫没有必然性和内在的理性。所以这种表现方式，就象在《天方夜谈》故事中往往发生的那样，显得只是一种幻想的游戏，凭这类虚构把本来不可置信的东西表现成为可能发生而且实际发生过的。

在这方面，希腊史诗也处在一种恰到好处的中间地位，因为按照它的基本观点，它使天神们与英雄和人们都有并行不悖的独立个性的力量和自由。①

3c）我前已指出史诗中神的世界有一点值得注意，那就是原始史诗和后世人工造作的史诗之间的矛盾对立。这种差别在荷马和维吉尔两人作品中最为突出。荷马史诗所自出的那个文化教养阶段和题材本身还处在很好的和谐状态；而维吉尔的作品里每一行诗都令人想起诗人的观照方式和他所描绘的世界完全脱节了，其中神们尤其没有新鲜的生命。他们不是过着自己的生活，不能使人相信他们确实存在，而是一些单纯的虚构和外在手段，无论是诗人自己还是听众，都不能认真对待他们，尽管诗人给人一种他在认真的假象。在维吉尔的全部史诗里，始终都是由一种寻常的日光照耀着，古老的传说，英雄故事，诗中仙境气氛，都以散文式的明白晓畅地出现在明确的知解力所定的框框里。《伊涅意特》这部史

① 这一节说明史诗事迹应表现出人和神交织在一起而同时保持各自的独立自由，希腊史诗做到了这一点。印度史诗把人降到全凭神力操纵的地位。基督教和伊斯兰教的神都是抽象概念的人格化，相信奇迹，破坏了普遍有效的因果律。

诗正象李维写的《罗马史》一样[①]，其中古代的国王和执政们发表演说，气派正和李维时代的演说家在罗马广场上或是在修词家的学校里一样。在保存古老传说的时候，例如阿格里巴[②]的胃的寓言那一个穿插保存了古代的修词风格，与全书其它部分却不伦不类。但是在荷马史诗里，神们却飘荡在诗与现实之间的神奇光辉里。他们离我们的观念既不太远，我们还可以把他们想像成为和日常现实人物一样具有完整的形像，同时他们的形状也还不太明确，看起来又不象现实生活中的人物。他们所作所为也可以按照凡人在行动时的内心动机去解释，所以能使人相信他们也和凡人一样根据实体性的意旨去行事。在这一点上诗人是在认真对待他们的，但是在描绘神们的形状和外在实际情况时，却露出一种暗讽态度。古代人好象也相信神们所显现的这种外在形状只是一种艺术创作，通过诗人才获得它的实际意义。神们凭这种凡人的新鲜爽朗的外貌，才显得近乎人情，合乎自然，正是在这里可以见出荷马的一个主要功绩。至于维吉尔所写的神们只是些枯燥的虚构的奇迹和出自人巧的机械，在日常实际生活范围里上升到天或下降到地。维吉尔尽管认真，可是正因为这种认真的外貌，他不免流于滑稽。十八世纪德国诗人布鲁茂把交通神写成了一个通信员，穿着马靴和踢马刺，手里提着马鞭，倒还有些道理。荷马的神们用不着旁人改写成为滑稽可笑，他自己的描写就已经够滑稽可笑了。[③]

---

① 李维(Li-Vius，公元前59—公元后17)，他的《罗马史》从罗马建国写起，所以与维吉尔的史诗有些联系。

② 原注：见《罗马史》卷二，第三十二节。

③ 布鲁茂(Blumauer，1755—1798)德国滑稽诗人，著有《伪装过的伊涅意特》，以滑稽的口吻摹仿维吉尔的史诗。

在他的作品里，象跛腿的火神，战神和女爱神睡在一幅精巧的网里，她挨到了耳光，而他跌落下去时放声号叫之类形状，神们自己看到也会哂笑取乐。诗人就通过这种轻松愉快的自然气氛，使我们不受他所描绘的外在形状的拘束，把他所揭示的这种生活现象丢开，从而保持住本身必然的具有实体性的力量以及对这种力量的信心。

再举一两个例子。狄多的悲剧性插曲①很有些近代色彩，所以引起意大利诗人塔梭去摹仿，甚至部分地抄袭了他。现在法国人对这段插曲五体投地，实际上它比起荷马所写的柯尔克和卡立普梭②的故事那样平易近人，朴素天真，就大为逊色了。荷马写俄狄修斯游历阴曹地府的插曲也是如此。这种阴魂寄宿的幽暗境界仿佛烟雾迷漫，是一种幻想与现实的杂糅，对我们有一种奇妙的魔力。荷马并不是让俄狄修斯下到一个现成的阴曹地府，而是让他本人在地下挖一个洞，宰了一头羊，把血灌到洞里去招唤亡魂，于是亡魂才不得不跑到他身边来，他叫一些亡魂喝了恢复元气的血，以便能够和他交谈，向他报告一些消息，至于其他挤上来要喝血的亡魂却被他用剑驱走。这里凡所发生的事都通过主角本人而显得生动活跃，俄狄修斯并不象伊涅阿斯和但丁游地狱时那样低声下气。在维吉尔的史诗里，伊涅阿斯逐级下降，台阶，守门的恶狗，常渴的汤塔路斯以及其余一切都像一个管理得井井有条的住家人户，象一部干枯的神话词典里所写的那样。

① 狄多(Dido)是维吉尔史诗中一个最有名的女角色。特洛伊陷落后她逃到非洲迦泰基，遇到伊涅阿斯和他发生了爱情，在一起同居，伊涅阿斯服从神诏，抛弃了她，她愤而自杀。

② 这两个女仙已见前注。俄狄修斯在航行途程中先后同这两个女仙同居过。

如果所描述的故事在它的实际发生时的新鲜形式或是在历史事实里的形式，原已为人所熟知，诗人凭人工造作的作品就会更显得矫糅造作而不根据事实。属于这一类有密尔顿的《失乐园》，波德卯的《诺亚的后裔》，克洛普斯托克的《救世主》，伏尔泰的《亨利歌》等等[①]，其中都不难看出内容与诗人的感想之间的裂痕，诗人是凭他的感想去描述客观事迹，人物和情境的。例如在密尔顿的《失乐园》里我们看到十七世纪的想像方式和道德观念所产生的一些近代人的情感和观感。在克洛普斯托克的《救世主》里我们所看到的一方面是上帝，基督的生平，教长们，天仙们等等，另一方面却是十八世纪德国的文化教养和沃尔夫派的哲学概念。这样双重性格在每一行诗里都可以认出。在这些例子里题材内容本身当然有许多困难，因为基督教的上帝，天国和天使们不象荷马的神们那样容易凭自由想像去加以个别具体化。荷马的神们在外貌上颇似阿里奥斯陀的作品中那些凭幻想虚构的部分，如果他们不是（象荷马所写的那样）作为人类动作的动因，而是只作为各自独立和互相对立的个体而出现，他们的外貌就会马上显得滑稽可笑。克洛普斯托克由于他的观点，落到一个悬空的世界里，想凭泛滥的幻想把这种世界点染得光辉灿烂，从而要求我们一切人都要象他自己那样认真对待他所写的一切。这种情况在他写天使和魔鬼时特别糟。如果他们能象荷马所写的神们那样，动作（情节）材料是根据人情和现实生活的，例如当他们作为某个人或某城市的护神而受到尊敬的时候，克洛普斯托克的这种虚构也可以具有若干内容和个别

① 波德卯（Bodmer）是十八世纪瑞士诗人，他的史诗据旧约创世纪叙述人类始祖诺亚得了上帝的指示，造船逃过洪水之灾。余已见前注。

具体的本地风光。但是既然没有这种具体的意义,愈认真对待这种天使和魔鬼,他们也就愈显得只是空洞幻想的产品。例如忏悔的魔鬼阿巴多那(«救世主»第二章,627—850行)既没有真正的寓言的意义(因为作为固定的抽象品,这个魔鬼的改邪归正是不合情理的),也没有本身实在的具体形像。如果阿巴多那是一个凡人,他皈依上帝倒还可以有理由,但是他既然代表抽象的恶,他的皈依就只是一种庸俗的道德情操的表现。克洛普斯特克所沾沾自喜的正是虚构这样不真实的人物,情况和事迹,不让它们植根于客观存在的世界及其所含的诗的内容意蕴。当他以世界审判人的身份去谴责宫廷荒淫生活时,他也不见得高明,特别在但丁面前就相形见绌。但丁把当时一些名人打下地狱,却显出克洛普斯托克所缺乏的现实感。同样缺乏诗的现实感的还有他写亚当,诺亚,闪,雅弗等人[1]的灵魂超生,围绕在上帝身旁而狂喜大乐那部分,这些人到了第十一章又奉天使加百列的命令,又回到他们的坟墓。这一切都是毫无理性根据的。这些人的灵魂在上帝面前生活过,现在又回到大地,可是和大地没有发生任何新的关系。他们最好能显现在世间凡人面前让凡人看见,可是他们没有一次同凡人打过交道。诗里也并不缺乏美妙的情感和引人入胜的情境,特别是对灵魂重新结合到肉体那一段描绘是颇动人的,但是内容却是一种不能令人置信的虚构。比起这种抽象的表现,荷马所写的阴魂们喝了血就恢复了生命以及记忆和说话的能力,具有远较深刻的诗的真实和现实感。单从想像方面来看,克洛普斯托克的这类描绘也是装饰得很富丽的,但是其中最重要的部分总是天使们的抒情的修词,

① 人类的远祖,见«旧约·创世记»第五章。

而这些天使显得只是一些工具和听使唤的仆人，否则就是教长们和主教们的演说，他们的言论又不符合我们所熟知的这些人物的性格。玛斯(战神)和阿波罗(文艺神)，战争和知识之类力量，在内容意义上既不象天使们那样纯属虚构，又不像教长们那样有历史实据的历史人物，而是一些永久存在的力量，只有他们所显现的形状才是由诗创造出来的。在《救世主》里却不然，尽管它有纯洁的心情和光辉的想像力之类优点，但是正由于这种想像的方式，就出现了没有底止的凭主观意图勉强塞进去的空洞抽象的知解力的产品，再加上内容的零乱和表现方式的抽象，就使这部诗很快就成为被人遗忘的过去的东西。因为只有本身融贯一致，用新鲜方式表现新鲜生活和活动的作品才会享长久的寿命。所以我们如果要欣赏和研究各民族的原始的世界观或这类伟大精神的自然史，我们就必须掌握住原始的史诗，要把那些违反当前现实的观点和错误的美学理论的要求完全抛开。但愿我们可以为我们的这个时代和我们德国民族祝福，祝我们为着达到上述目的，能冲破已往的窄狭知解力的桎梏，从一些狭隘的观点中解放出来，使我们能接受我们作为个人所必须接受的观点，个人要有按照本来是什么样人就做什么样人的权利，要体现已证明为正确的民族精神，使这种民族精神的意义和事业由史诗来展现在我们面前。①

(三) 史诗作为统一的整体

上文已就两方面讨论了正式史诗所要满足的要求：一方面是

① 这一节以荷马和维吉尔，密尔顿，克洛普斯托克一类诗人的史诗作品为例，说明原始史诗的朴素自然风格和仿制的史诗的矫揉造作的风格之间的差别。

一般的世界背景，另一方面是在这一般背景的基础上所发生的个别的事迹以及在神和命运的指引之下行动的个别人物。现在要讨论的第三点是这两个主要因素必须结合成为一个史诗的整体。关于这一层，我想只谈以下几点：

第一，对象的整体，为着把特殊的动作(情节)和它的实体性的基础联系起来，就必须表现出对象的整体，

其次，史诗在展现方式上与戏剧体诗和抒情诗的本质差别，

第三，史诗作品尽管有广泛的派生枝节，仍应熔铸成为具体的整一体。

1. 上文已经说过，史诗的内容是发生某一个别动作(情节)的那个世界的整体，所以其中要包括和这一世界的观点，事迹和情况有密切联系的最多种多样的对象(事物)。

1a) 抒情诗固然也要涉及具体的情境，主体在这种情境之中可以把各种各样的内容纳入他的情感和观感里，但是决定抒情诗这个基本类型的是内心生活，所以抒情诗不容许对外在现实进行广泛的描绘。另一方面，戏剧作品要把人物和动作过程表现得和在实际生活中一样生动，所以根本不能描述动作发生的地点，剧中人物的外表形状和不关紧要的事故，而是要把重点摆在内在的动机和目的上，不是摆在和广大世界的联系和人物的实际情况上。在史诗里却不然，除掉要写动作所根据的广泛的民族现实生活之外，内心世界和外在世界具有同样重要的地位。所以史诗所要表现的是一切可以纳入人类生活诗篇中的那些分散的事物的整体。这里我们一方面要把自然环境计算进去，当然不仅限于发生动作的那个具体地点，而是要见出自然的全貌。就像上文引过的《奥德

赛》的例子，从这部史诗里我们可以看出希腊人在荷马时代对大地和环绕大地的海洋的形状是怎样想的。但是这些自然因素并不是主要的题材而只是一种基地或背景。更重要的一方面是要展现出对整个的神的世界以及神们的生活，作用和行动的看法。在这两方面之间，还有第三个因素，即单纯的人这个因素的整体，包括家庭生活，社会生活，和平时期和战争时期的情况，道德习俗，人物性格和事迹之类，对这些当然都要从两方面来看，既要看到个别的事迹，也要看到民族生活和现实生活中其它方面的一般情况。最后，关于精神的内容，所表现出来的不只是一些外在的客观事迹，还要使人能从此认识到内心的情感，目的，意图以及个别行动有无可辩护的理由。所以史诗并不完全排除抒情诗和戏剧体诗的题材，不过不把这两种诗的题材形成全部作品的基本形式，而只是让它们作为组成部分而发生作用，不能因为采用它们而就使史诗丧失它所特有的性格。如果全部史诗的语调和色彩都是抒情式的，象在《奥森的诗》里那样，或是抒情的表现方式成为诗中的突出部分，诗人在这部分尽量发挥了他的最大本领，例如塔梭的作品有时就是这样，在密尔顿和克洛普斯托克的作品里这种情况尤其突出，在这两种情况之下，作品就不应看作史诗了。在史诗里，抒情诗的情感和观感应像客观事物一样，当作已经发生过的事，已经说过的话和已经想过的思想来叙述，不应破坏史诗所应有的平静的稳步前进的语调。所以情感迸发的嘈杂叫喊，特别是发自内心的歌唱，为着要表现主体自己，就泛滥横流的那种表现方式在史诗里没有地位。史诗也不肯用戏剧里那种生动的对话，其中人物按照当前直接现实情况说话，主要目的在于揭示人物之间显出性格特征的辩论，互

相说服，吩咐和追胁，或是热情奔放地各自陈述理由。①

1b) 其次，史诗之所以展示上述各种内容，并不是只让我们看到它们各自独立的客观面貌，而是使这些内容能形成史诗所必有的个别事迹。如果这种本已界定的个别动作应当和后来要加上去的材料结合在一起，就要使这种范围较广的材料与这个别事件的发生过程经常发生联系，不应脱离这个别事件而独立。个别事件与其它材料交织得最好的典范是《奥德赛》，其中希腊人家庭生活的和平情况，关于一些野蛮民族和地区以及关于阴曹地府之类观念都和俄狄修斯回国迷航以及他的儿子离家寻父这种个别事件紧密地交织在一起，没有任何材料离开这种个别事件而独立，不象悲剧中的合唱队那样不参加剧中动作而只在旁观，发表一般性的感想，而是要参加进来影响事件的进展。此外，自然界和神的世界也不是单为它们本身而独立出现，而是因为和某一具体动作有联系(神的职责本来就在指引凡人的动作)，才获得一种有个性的生动的表现。只有在这种情况下，故事才会显得不是对一些彼此各自独立的对象的描绘，而是诗人对他所选为贯串全诗的线索的那件事迹的叙述。但是另一方面，个别事迹也不能把它所倚为枢纽的那种具有实体性的民族基础整体都全盘吸收，以至使自己丧失一切独立性而显得只是处于服从的地位。举例来说，亚力山大远征东方的事迹，从这个观点来看，就不是写史诗的好材料，因为这件英雄事业在决策和执行两方面都只靠亚力山大一个人物，只有

① 这一节说明抒情诗以写内心生活为主，戏剧体诗以写人物性格，动机，目的和动作及其结果为主，都要避免写世界情况和具体情境的派生枝节；史诗既可写内心生活，又可写人物动作，但是重点在用客观态度描述事迹，从事迹进展中见出全部客观世界情况。

他个人的精神和性格才起作用，而民族基础，希腊大军和将领们都完全没有上文对史诗所要求的那种独立地位。亚力山大的军队是对他唯命是听的人，只能服从他，并且不是自愿地追随他。但是正式史诗的生命就在于个别动作和发出动作的个别人物与一般世界情况这两个主要方面既要经常处于统一中，又要在这种交互联系之中各自保持必要的独立，才算得上一个凭自己而挣得独立存在的人。①

1c）我们已对史诗的实体性的基础提出了两点要求：一点是这种基础要产生一种个别的动作，就须是含有冲突的，另一点是这种一般基础不应表现为独立的，应采取一个具体事迹的形式，而且要和这个具体事迹联系起来，所以这个个别事迹就是全部史诗的**出发点**。这一点对于情境应从哪里开始的问题特别重要。在这方面还是《伊利亚特》和《奥德赛》提供了范例。在前一部史诗里，特洛伊战争是一般的背景，它只是在与阿喀琉斯的狂怒结合在一起的那个具体事迹的范围之内，才展现在我们眼前，所以史诗以引起主角阿迦门农愤恨的情境为起点，就把一切摆得很清楚。在后一部史诗里，有两个不同的情境可以作为全诗的起点：一个是俄狄修斯的迷路的航行，一个是他的伊特卡故乡的家庭纠纷。荷马把这两个情节摆得很接近，先约略叙述俄狄修斯在归途中被仙女卡里普梭留住下，耽搁一些时候，然后马上就转到他的妻子所遭遇的痛苦以及他的儿子离家去寻父。因此，我们马上就可以看出是什么延误了他的归程以及他回国以后原来留在家乡的人们使他有必要

① 这一节说明史诗叙述的以个别事迹为主，关于全部世界情况，民族精神以及一般外在事物的描述都必须与这一个别事迹有经常的密切联系，不应是各自独立的。

采取哪些措施。①

2. 其次,从这种起点出发,史诗的进展方式既不同于抒情诗,也不同于戏剧体诗。

2a) 首先要考虑的一点是史诗在派生枝节方面的广度,其原由在史诗的内容和形式两方面。我们前已说过,完全发展出来的史诗世界是由多种多样的对象(事物)来形成的,它既包括精神的内在力量,动机和希求,又包括外在的情境和环境。这一切因素既然都采取客观实在现象的形式,其中每一因素就形成一种本身独立的内在的或外在的形状,史诗的作者在描写和叙述中应该在这种形状上多花工夫,而且应该展现它们的客观外在性相。至于抒情诗却把它所掌握的一切集中成为亲切的情感或转化为概括的一般性的感想。客观事物直接呈现出多种多样的特征,彼此分散的情况和五光十彩的丰富性。就凭这一点,史诗就已比其它种类的诗都更有节外生枝的权利,甚至可以使每一枝节都显得是自由独立的。但是上文已经说过,对客观实在事物及其形状的爱好也不宜过分,以致把与本题情节及其基础毫不相干的情况和现象都扯进诗里;派生的枝节必须对事迹的进展起促进或阻碍的作用。尽管如此,由于要如实地反映客观事物的形状,史诗各部分的衔接是比较松散的,因为在客观事物之间起中介或结合作用的是内在本质的联系,而单从外表来看,个别特殊方面却各有独立的存在。由于史诗各部分之间缺乏这种谨严的统一和明显的联系,而且由于史诗起源于原始时代,它的形式也是原始的,史诗比起抒情诗和戏剧体诗一方面较容易有后来的增删,另一方面可以吸收过去一些

① 这一节讨论史诗应以导致冲突的情境为起点。

独立的已经具有某种程度的艺术形式的传说故事，作为它的组成部分，形成一种新的兼容并包的整体。①

2b）其次，就史诗给与事迹生展以动力时所采取的方式来看，凡所发生的事既不应只导源于主体的心情，也不应只导源于人物的个性，因而侵犯到抒情诗和戏剧体诗的领域。在这方面史诗也要保持客观事物的形式，这是形成史诗基本类型的。关于这方面我已说过多次。对于叙事的表现方式来说，外在环境之重要并不亚于人物内心生活的特性。在史诗里，人物性格和客观事物的必然性二者是以同等重要性而并列在一起的。所以史诗人物可以服从外在环境而不至损害他的诗的个性，他的行动可以显得是环境情况的结果，所以环境情况在史诗里是强大的动力，不象在戏剧体诗里那样，只有人物性格在起主导作用。例如在《奥德赛》里事迹的发展几乎始终伏因于外在环境。阿里奥斯陀以及其它取材于中世纪的史诗所叙述的奇遇也是如此。再如在维吉尔的史诗里，伊涅阿斯奉神诏去建立罗马的事迹及其广泛的派生枝节，如果从戏剧的观点来看，对事迹提供动力的方式就很不高明。塔梭的《耶露撒冷的解放》也是如此，其中基督教的十字军不仅遭到伊斯兰教军的英勇抵抗，而且还碰到许多自然界事故的阻碍。几乎一切著名的史诗都可以提供类似的例证，事实上史诗作者选择这种材料正是因为它使叙事的表现方式成为可能和必要的。

这番话也适用于行动结果应该导源于个别人物的实际决断的

① 这一节说明史诗既容许有广泛的旁生枝节，所以结构比较松散。但是史诗反映客观事物，客观事物在表面上虽仿佛是各自独立的，却仍有内在本质的联系，史诗的各部分也是如此。

情况。这里所应突出表现的也不是戏剧意义的人物性格，按照以片面方式来激发他的那种目的和个人的情欲，利用环境情况，去针对外在事物和其他个别人物来保持他自己的个性；史诗的人物性格既要排除这种取决于主体性格的行动，也要排除单纯的主体心情和偶然情感的流露，而是一方面要紧紧掌握住环境及其实际情况，另一方面要使事迹的动力来自具有绝对价值和普遍意义的伦理观点。在这方面特别是荷马的作品提供了取之不竭的研究资料。例如特洛伊的老王后赫库巴对她的儿子赫克忒的哀悼，阿喀琉斯对他的挚友帕屈罗克鲁斯的哀悼之类在内容完全可以用抒情诗的方式去处理，荷马却从来不离开史诗的语调。荷马史诗中也有许多情境可以用戏剧的方式去表现，例如将领会议中阿迦门农和阿喀琉斯的争吵，赫克忒向他的妻子安竺若玛克的告别之类，可是荷马在这些场合从来不用戏剧的风格。举上述告别的场面为例，这一段叙述在这部史诗里算是最美的。就连在席勒的戏剧作品《强盗》里，阿玛利亚和卡尔的唱和也是夫妻告别，本来是应当全用抒情方式处理的题材，我们却还可以听出摹仿荷马史诗的韵味。荷马在《伊利亚特》第六卷里写上述告别场面，所产生的史诗效果多么美妙！赫克忒在家里没有找到妻子，后来在到城墙的斯康门的路上才碰见她。她疾忙地走上前来，到了他身边，他带着安静的微笑，看着她怀里抱着的小男孩，她就说，“神奇的人啊，你的英勇会终于使你遭到毁灭啊！你既不怜惜这弱小的儿子，也不怜惜我这个不幸的女人，我不久就要成寡妇了。希腊人就要把你杀掉，他们集合起来围攻你一个人。如果我失去你，我宁可埋到黄土里去，如果你死了，留给我的就没有什么安慰，就只有痛苦了！我既没有

父亲，又没有母亲。”接着她详细地叙述她父亲的遭遇和她的七个弟兄都死在阿喀琉斯手里，她母亲也成了俘虏，赎回来就死去了。然后她又向赫克忒哀求，要这位既是她父母又是她弟兄的丈夫，这位还在青春鼎盛时期的丈夫，留在城堡上，不要让儿子成为孤儿，妻子成为寡妇。赫克忒怀着同样沉痛的心情回答了她，“我也在为这些事忧虑，妻子，但是我也很担心特洛伊人民，如果我留在这里逃避战斗，做一个懦夫。我也不会受暂时激动心情的驱遣，因为我一向惯于奋不顾身地站在特洛伊军队的最前列战斗，保卫我父亲的荣誉，也保卫我自己的荣誉。我在深心里也预感到有朝一日，神圣的祖国都要陷落，神矛手普列亚姆，我的父亲，以及他的人民都要同归于尽。但是我最难忘怀的倒不是特洛伊人民的灾难，也不是我父母的灾难，也不是我的同胞弟兄，他们终会在敌人的压力之下倒到尘土里，而是你，将来终会有一个身披铁甲的希腊人把你这个泪流满面的寡妇拖走，剥夺你的自由，你就得在希腊替另一个家庭纺纱，或是辛苦地挑水。你不情愿，但是强有力的必然会压在你身上，你不干也得干。那时会有人看到你啼泣，就说，‘瞧，这就是在为保卫特洛伊而战斗的特洛伊人中间最英勇的战士赫克忒的妻子！’也许会有人这样说，那时你会痛心，想到你失去了这样一个丈夫，失去了一个本来可以使你不当奴婢的人。我宁愿埋在尘土里，也不愿听到你哀啼，看到你被人拖走。”赫克忒的这番话是沉痛的，动人的，但是表达的方式既不是抒情诗的，也不是戏剧的，而是史诗的，因为他对这种灾难的辛酸描绘一方面表现出当时的环境和单纯的客观情况，而另一方面也显出推动他的力量不是个人的意愿或主观的决断，而是一种必然，这种必然并不等于他自己的目的

和意志。

以同样的史诗的方式来打动情绪的还有战败者用环境之类理由向战胜者恳求饶命的情节，因为一种内心的激动如果只是由环境引起的，如果只是企图用客观情况和情境去产生感动人的效果，那就不是戏剧性的，尽管近代悲剧作者也往往利用这种产生效果的方式，例如席勒在他的悲剧《奥莲女郎》① 里所写的英国骑士蒙歌玛利和姜·达克在战场上的一景(第二幕第六景)，象旁人早已正确地指出，就是史诗性多于戏剧性的。这位英国骑士在危急关头丧失了一切勇气；当他遭到勇猛的法国战士塔尔博(他用死亡惩罚怯懦)和姜·达克(她能战胜最勇敢的人)两人追逐时，他不逃跑，却大声叫喊说；

……但愿我不曾乘船过海，
我真倒霉！让虚荣置我于死地，
妄想在法国战争中建立勋名，
而今毁灭人的命运竟把我带到
这场血战中。但愿我远离这战氛，
回到花香草绿的家乡赛芬河滨，
回到安全的家乡，那里我留下了老母
和温柔的未婚妻，正在为我伤心。

这不是男子汉大丈夫的话，使得这位骑士的形像既不适合于真正的史诗，也不适合于悲剧，而是更多地流于喜剧。姜·达克骂他说：

① 奥莲女郎即姜·达克。她是法国奥莲区农村中一位少女，在十五世纪曾率领法军抵抗英国侵略者，屡立大功，但终于落到侵略者手里，以妖女的罪名被烧死。

你这该死的，亏你是英国母亲养的！

接着就向他冲去，他放下刀和盾，跪倒在她脚下恳求饶命。他详细地陈述理由，想博得她的同情，说他手无寸铁，他父亲是个富翁，会拿黄金来赎他；说姜·达克作为一个少女，应有女性的温和；说他很爱他的未婚妻，她在流着眼泪盼他回家；而且家里还有父母，都很为他伤心；说死在他乡异域，没有人哀悼，这是多么悲惨的命运，如此等等。这一切理由就它们涉及客观情况来说，也有点意义和价值，此外，他陈述这些理由时所用的平静语调也是史诗性的。诗人也以同样平静的语调叙述姜·达克不得不听他说下去的理由，他手无寸铁，就不能杀他。如果从戏剧观点来看，她就应毫不迟缓地一看到他就把他杀掉，因为她对一切英国人都有刻骨的仇恨，而且曾用沉痛的语言表达出这种仇恨，她的理由就是她对阴曹地府所曾立下的庄严誓约：

我要用利剑杀死一切活的人，

只要战神把他们送到我手里。

如果问题只在于蒙歌玛利不应在手无寸铁的情况下遭到屠杀，她既然已停了一段时间听他哀诉，他就有了一个极好的活命办法，那就是放下武器。但是她告诉他如果想活命，就得跟她打一仗，她自己也是一个不朽的凡人，他于是又拿起武器，一下子就被姜·达克打死了。这一幕剧情的**进展**，如果没有这些广泛的史诗式的陈述，就会更适合戏剧的体裁①。

① 这一节主要谈史诗事迹生展的推动力既不是主体的心情，也不是人物的性格，而是环境情况，特别是当时具有绝对价值和普遍意义的伦理观点。接着黑格尔举荷马史诗和席勒的悲剧作品为例，说明史诗在运用抒情诗题材时，也还是保持着史诗所特有的客观态度和平静语调。

2c) 第三，关于史诗事迹的进展方式，无论就详细说明所必须涉及的广泛的外在联系来看，还是就动作情节到最后结局的进展来看，特别是从史诗和戏剧体诗的对比来看，我们可以指出一个一般性的特点：史诗的表现方式不仅要多花一些时间去描绘客观现实和内心状态，而且还要对最后的解决(结局)设下一些阻碍。所以戏剧体诗的作者始终要着眼到实现主要目的过程中的斗争须显出始终一贯地凭内在线索的发展，而史诗却可以从实现主要目的过程中旁迁他涉到许多方面去，因而有机会把全部世界情况展现在我们眼前，如果不是在史诗里，这种全部世界情况是无须用语言来表达的。例如《伊利亚特》一开始就出现了这样的阻碍，就叙述阿波罗神在希腊军营中所造成的致命的瘟疫，把这次瘟疫和阿喀琉斯与阿迦门农的争吵联系起来。阿喀琉斯的狂怒是第二个阻碍。在《奥德赛》里尤其明显，俄狄修斯的每一个险遇都阻碍了他的归程，穿插的枝节特别使情节的进展遭到了中断，它们大部分都是阻碍。例如维吉尔的《伊涅意特》里的沉船和狄多的爱情，塔梭的史诗中阿米达的出现，以及浪漫型史诗里许多英雄的许多爱情遭遇都是如此。在阿里奥斯陀的作品里这类独立的爱情故事堆砌得特别多，它们交织在一起，以至把基督教与伊斯兰教的斗争的主题都完全掩盖起来了。在但丁的《神曲》里固然没有出现对情节进展的明显的阻碍，但是这里情节的迟缓进展部分地由于描述所采用的一般是不慌不忙的方式，部分地由于诗人对地狱和其它境界的一些个别人的小故事以及他和阴魂们的对话叙述得很详细。

但是有一点特别重要，事迹生展进程中的这种阻碍不应成为诗人故意拖延的一种手段。史诗世界的运行基地即一般世界情况

只有在它是自生自长而不由外力形成的时候，才具有真正的诗的性质。史诗也是如此，它的事迹在环境和原始命运中的进展也必须由它本身生发出来，不应该使人觉得它是诗人凭主观意图来安排的；事迹愈是如此自生自展，史诗所表现的客观态度，无论从实际现象来看，还是从实体性内容来看，也就愈能使诗的整体及其各部分都各凭自己而处在各自的恰当地位。假如在这种世界的顶峰上还另安置一个控制世间进程的神的世界，诗人自己就必须真正从对神的信仰中获得了新鲜的生气灌注，因为在大多数事例中正是神们设置了上述各种阻碍，如果诗人对神没有真正的信仰，没有从这种信仰中获得生气，神力就会弄成一种毫无生命的机械，实际上只是诗人凭主观意图的一种虚构。①

3. 我们既已约略谈到史诗把个别事迹和民族的一般世界情况交织在一起所展示的客观事物整体，现在就要讨论第三个问题，就是在事迹在展现方式中所涉及的史诗作品的**整一性**和**完满的熔铸过程**。

3a）这一点前已提到，现在显得特别重要，因为近来流行着一种看法，以为史诗可以任意在哪一点上结束，也可以任意继续下去。就连一些聪明的渊博的学者，例如哲学家沃尔夫，也尽力支持这个看法。但是这个看法毕竟是粗陋的，因为它无异于否认完美的史诗具有艺术性。史诗之所以成为自由艺术的作品，就单凭它本身就是一个完满的整体，通过这种整体来描述一个独立自足的

① 这一节说明在史诗事迹达到结束之前，往往发生一些障碍，造成进程的停顿和缓慢。这种障碍或停顿不应是诗人的主观意图，而应是在情节的自生自展中有它的内在原因或必然性。

世界。它不同于现实世界那样时而纷纭错乱，时而是依存关系和因果关系永无休止地承续流转下去。当然要承认：在真正的原始史诗里主要任务并不在对各部分的设计和组织，穿插故事的安排和完满性之类问题进行审美的判断，因为在原始史诗里压倒一切的因素是这种民族圣经里所表现的世界观，宗教信仰，总之，内容的丰富意蕴，这种情况比在较晚起的抒情诗和戏剧体诗里显得还更明显。不过话虽如此说，在《腊玛雅那》，《伊利亚特》，《伊涅意特》乃至《尼泊龙根歌》之类民族圣经里，决不应抹煞美和艺术赋与它们的那种艺术作品的尊严和自由，正是从美和艺术出发，它们才能把一个情节的完满整体表现出来。

3b) 就一般意义来理解的"整一性"这个词对于悲剧已变成一种老生常谈而导致许多流弊。实际上每一个事例，无论是过去的还是未来的，都可以沿着因果线索而无穷尽地承续流转下去，而且还要牵涉到数不尽的特殊环境和情节，所以定不出界限来，说从这些情况和零星事物中究竟有哪些应该摆进史诗里来而显出它们之间的联系。如果我们采取这种系列观点，史诗在过去和未来两个方向都是永远唱不完的，而且还可以有各种增删窜改。不过这样的系列就变成了散文。例如希腊的纪事本末派诗人曾歌唱过一切有关特洛伊战争的事迹，因此写过一些荷马史诗的续编，还上溯到列达的卵[①]重新开始。但是由于这个缘故，这类作品和荷马史诗相比，就成了画蛇添足的散文。其中人物不能形成史诗的中心，像我们在上文所要求的，因为这些可以做出和遭遇到各种各样的事件，而这些事件之间并没有什么联系使它们成为一个事迹。所以

① 列达见第一卷277页注①。

我们应该找出另一种整一性。为此我们必须约略确定一个单纯的事件和一个事迹或动作情节之间的区别。这个区别就在于一个动作情节以史诗方式叙述出来就成了一个事迹；至于一个单纯的事件却只是任何人的行为的外在事实，其中并不用实现任何具体的目的。一般说来，凡是实际存在的东西在形状和现象上偶有变动，都可以叫做事件，例如一个人触了电就是一个单纯的事件，一个外在的偶然事故。又如夺得敌方的一个城市却不只此，因为它实现了一个自觉的目的。像耶露撒冷从伊斯兰教徒和异教徒的桎梏下解放出来，或则用更好的例子来说，像阿喀琉斯的狂怒这样一种动机及其满足，才能以史诗事迹的形状熔铸成为一个本身完满的整体。但是只有人才能发出动作和贯彻目的，所以从这一点来看，和目的与动机在一起成长起来的个别人物就站上了顶峰。如果整个英雄人物性格(目的和动机都导源于此)的动作情节和目的的实现只有在完全具体的情境和机缘下才可发生，而这种情境和机缘又朝过去方向派生出广泛的联系，如果目的实现又朝未来方向既产生多种多样的原因，又产生多种多样的结果，这些旁支派生的原因和结果和所写的具体情节就没有诗所要求的紧密联系了。例如阿喀琉斯的狂怒和海伦的私奔或巴里斯对三美女的评判，尽管后两件事对于前一件事是一个发生在前的条件，却说不上有什么直接联系，就和它和特洛伊的实际陷落没有什么联系一样。如果依某些人的看法，说«伊利亚特»既没有必然的起点，也没有必然的终点，这种看法就没有明确地认识到«伊利亚特»所歌唱的主题是阿喀琉斯的狂怒。就是这个主题提供了全诗的整一性的中心点。如果我们牢牢地掌握住阿喀琉斯的形像，把阿迦门农所引起的他的狂怒

当作全诗的贯串线索，我们就找不出荷马可用的还有更好的起点和终点了。上文已经说过，这次狂怒的直接起因就是起点，而此后所叙述的都是这次狂怒的后果。反对者固然提过不同的意见，说如果是这样，诗的最后几章就没有用处，大可以删掉了。但是就全诗来看，这个反对的意见是站不住脚了，因为阿喀琉斯拒绝参战而在海滩战船边袖手旁观，这件事就是他的狂怒的后果之一，因为他的袖手旁观不久就导致特洛伊对希腊的优势，这又导致他的挚友帕屈罗克鲁斯的战死。这件事又引起他的哀悼和发誓报仇，接着就是他战胜和打死了特洛伊的主将赫克忒。这些都是一环套着一环的。还有人认为人一死就完了，就可以走开不管了。说这种话的人就只能证明他思想粗鄙。人死了，完了的只是自然（肉体），并不是人本身，不是道德习俗，而道德习俗却要求为死在战场上的英雄们举行葬礼。因此接着上文就加上在帕屈罗克鲁斯墓旁举行的葬礼游戏，普里亚姆哀求还赫克忒的尸体，阿喀琉斯的和解和应允，这就使死亡者获得了葬礼。这是最美的圆满收场。①

3c）我们既已把个别的具体动作详细地溯源到自觉的目的或主角的性格，并且说明了史诗整体就从这个具体动作里找到它的整一性和圆满结构的中心点了，现在还要回答一个问题：这是否把史诗的整一性和戏剧的整一性混淆起来了呢？因为戏剧也是由自觉的目的和人物性格所引起的一个具体动作及其冲突为中心点的。为着不要使这两种诗有哪怕是表面的混淆，我有必要再提一

① 这一节举《奥德赛》为例，说明史诗事迹应有它所必有的起点和终点，不能因为因前有因，果后有果，就顺这种因果系列而永无休止地歌唱下去。《奥德赛》全诗事迹都围绕着阿喀琉斯的愤怒发展下去，所以应以这场愤怒为起点，以这场愤怒的解除和特洛伊的陷落和死亡者的葬礼为终点。

下我在上文关于动作和事件的区别所说过的话。此外，史诗的兴趣并不局限于某一个导源于人物性格，目的和情境的具体动作本身，这种动作的冲突和解决的全部过程在史诗里还要能在一个民族社会及其整套实体性理想的大范围里去找更广泛的起因，所以这种民族社会所包含的多种多样的人物性格，情况和事件也要纳入史诗叙述里去。从这个观点看，史诗的圆满结构就不限于某一具体动作的特殊内容，而是更多地要涉及当时的全部世界观，史诗所要叙述的就是这全部世界观的客观实际情况。史诗的整一性就要靠两方面，一方面所叙述的具体动作本身应该是完满自足的，另一方面动作进展过程中所涉及的广阔世界也要充分表现出来，使我们认识到。这两方面还要融贯一致，处于不可分割的整一体。[1]

这些就是我们所约略指出的正式史诗的一些本质性的特征。史诗这种偏重客观性相的形式还被用来描述一些内容意蕴并没有真正客观性相的其它题材。这类史诗变种会使理论家们难于应付，如果有人要求他们进行分类，把一切诗包括变种在内都摆进一类，他们应付这些变种就要感到困难。因为符合类概念的事物才能纳入这一类；至于在内容和形式上都不完全符合类概的事物，摆在一类就不很合适，所以关于史诗的变种我在结束本部分之前只准备约略地提几种。

属于史诗变种的首先有近代意义的田园诗。田园诗只描述处在纯朴天真状态中的人，至于精神生活和道德生活中一切带有普

① 这节说明史诗与戏剧不同，在整一性问题上关键还不在少数主角的性格，目的，动作和结局的发展过程的统一，而在表现出一定时期和一定民族的全部生活情况和它所根据的世界观，所以事迹应和当时物质和精神两方面范围广阔的客观存在统一起来。关于“整一性”，下文论戏剧体诗部分还要着重地讨论。

遍意义值得深切关心的东西则一律抛开。这种纯朴天真的生活只能意味着吃喝以外一无所知，只满足于很简单的饮食，例如山羊奶，绵羊奶，在必要时至多有牛奶，青菜，植物根，栗，果，鲜酪之类，我相信吃肉还是允许的，因为田园诗中的牧夫牧妇饲养牲畜，并不完全用作敬神的牺牲。牧夫牧妇的职务就是整天带着一条忠实的狗去看心爱的牛羊，照顾它们吃草喝水。他们也谈情说爱，这种温柔情感在平静安逸生活中还没有遭到腐化，他们有他们所特有的虔敬和温柔。他们吹芦管吹笛，爱唱歌，特别是纯朴天真地互相友爱。古希腊人的田园诗却不如此。他们在造形艺术中所描绘的是一个较热闹的世界：酒神，林神和牧神的信徒们无忧无虑地围绕着一个神，以和近代田园诗完全不同的方式把兽性提高到人类的欢乐情感，既生动而又真实，不像近代田园诗那样虚伪的空洞的纯朴和虔诚。在希腊的牧歌里，例如提俄克里特[①]所写的，我们可以看到处理原始民族生活题材所表现的生动的观照和真实的典型。无论是描绘渔夫和牧夫的生活实况，还是描绘较为广阔的生活环境的事物，用的是史诗的，抒情诗的还是表面像戏剧的方式，都现出同样的既生动而又真实的生活画面。维吉尔的《牧歌》就已经干燥无味了。格斯纳[②]就简直令人生厌了，现在已没有人读他了。真奇怪，格斯纳过去很合法国人的口味，被他们捧为德国最大的诗人。这种偏好可能一方面由于法国人既想逃避现实而又不甘心毫不活动的虚浮心情，另一方面也由于他们完全缺乏高尚的兴趣，没有接

① 提俄克里特(Theokrit)，公元前四世纪希腊诗人，传世的有《田园诗集》，《箴言集》，西方田园诗的始祖。

② 格斯纳，见第一卷243页注①。

受到德国文化教养中震动人心的东西。

属于这个混种的还有像在英国流行的一种半描绘半抒情的诗，大半取材于自然界和四时节令之类。此外还有多种多样的教科诗，例如物理歌诀，医学歌诀，天文歌诀，棋艺，钓艺，猎艺乃至恋爱艺术之类手册，大半是散文性的内容穿上诗的外衣。在希腊晚期和罗马时代，这类书就已出现，在近代法国，这种教科诗特别受到艺术的锤炼，其中语调一般是史诗的，有时也用抒情诗的方式。

传奇故事[1]和民歌虽然是诗，但没有明确的类性特征。它们是中世纪和近代的产物。民歌的内容有一部分是史诗的，而表现方式却大半是抒情诗的，所以既可以属于史诗，也可以属于抒情诗。

至于近代市民阶级的史诗，即小说，却完全不同。在这种体裁里，一方面像史诗叙事一样，充分表现出丰富多采的旨趣，情况，人物性格，生活状况乃至整个世界的广大背景；但是另一方面却缺乏产生史诗的那种原始的诗的世界情况。近代意义的小说要以已安排成为具有散文性质现实世界为先行条件，在这种基地之上，在既定的前提许可之下，小说在事迹生动性方面和人物及其命运方面，力图恢复诗已丧失的权利。所以小说最常用的而且也适合于它的一种冲突就是心的诗和对立的外在情况和偶然事故的散文之间的冲突。这种冲突可以用悲剧的或喜剧的方式解决，或是在下列两个方式中之一达到了结：一个是个别人物起初反抗当时流行的世界秩序，继而承认其中真正有实体性的东西，于是和现实情况妥协起来，积极参加进去活动；另一个是个别人物从所创造和成就

① 传奇故事(Romanz)在中世纪产生，例如«列那狐»，«亚述王之死»，«特里斯丹和伊瑟»，«罗兰歌»之类。这种体裁是近代小说的先驱，所以至今法国人仍把小说叫做Roman。«浪漫主义»这个词也起源于Romanz。

的事物之中剔除它们的散文形状，用一种凭美和艺术转化过来的友好世界来代替原已存在的那种散文世界。关于描述方式，正式小说也和史诗一样，也要求要有一个世界观和人生观的整体，其中多方面的题材和内容意蕴也要在一个具体事迹的范围之内显现出来，这个事迹就对全部作品提供了中心点。关于构思和创作细节，作者可以发挥作用的范围愈大，他也就愈难免沉没到对现实生活散文的描绘中去，而自己却不投身到散文性的日常生活中去。①

c） 史诗的发展史

我们回顾一下我们对其它各门艺术的发展所采取的研究方式。我们一开始就追溯了建筑艺术精神及其三个发展阶段：从象征型经过古典型，然后到达浪漫型。关于雕刻，我们却没有这样办，而是把完全符合这门古典型艺术概念的希腊雕刻定为真正的中心点，从希腊雕刻中找出雕刻这门艺术的特征，所以我们对雕刻的历史发展就只消作一个简略的叙述。绘画由于基本属于浪漫型艺术，情况也是如此。但是绘画在内容和表现方式上随着不同的民族和不同的时期演变出许多流派，所以有必要对绘画的历史发展作较详细的叙述。对于音乐，关于绘画所说的话本来也应适用，但是我对于音乐的发展史既没有多少外国文献可利用，自己也没有足够的知识，所以只能顺便提出一些零星的见解。谈到史诗的历史发展本题，上文关于雕刻的话大致也可适用。史诗的表现方式也派生出许多变种，随着民族和时代的不同，发展也不同。但是只有在希

① 黑格尔在这里顺便提到近代小说，只是在渊源上把小说和史诗联系起来，他对小说显然没有下过工夫，近代小说在当时才初露头角。

腊才有完备的或正式的史诗，它的实际作品也最符合艺术的要求。大体说来，史诗和雕刻的造形艺术及其侧重客观性相上有一种最密切的亲属关系，无论就实体性的内容意蕴来说，还是就运用实际现象的表现方式来说，都是如此。所以史诗和雕刻都在希腊原始时代达到过去没有人超过，将来也不会有人超过的高度完美。这并不是偶然的。但是这一顶峰上下两方面都有些中间过渡阶段，这些阶段并非仅有从属的次要的意义，对于史诗来说，却是必有的阶段。因为史诗的范围包括全民族，它要把民族生活的实体性内核表现为可以眼见的。因此史诗在全世界历史发展里具有比雕刻更重要的意义。

全部史诗艺术，特别是正式史诗，基本上分成下列三个重要的发展阶段：

第一是东方史诗，其中心是象征型的；

其次是希腊古典型史诗以及罗马人对希腊史诗的摹仿；

第三是基督教的各民族的半史诗半传奇故事式诗歌的丰富发展。这类诗开始出现在日耳曼异教民族中。另一方面也有一批诗，除掉中世纪所特有的骑士诗以外，也借鉴于古希腊罗马，或是用古典作品作为提高文艺趣味的一般教养工具，或是用它们作为模范。最后，正式史诗便让位于小说了。

既然要提到一些史诗作品，我们也只能挑出一些最重要的代表作。整段的讨论只是一种简略的概括。

（一）　东方的史诗

上文已经提到，在东方各民族中，诗的艺术一方面一般是很原

始的，因为它还采用专门着眼实体的观照方式，个人意识还凝聚在“太一”和整体上面；因此，另一方面戏剧体诗还不发达，因为主体还没有发展出戏剧体诗所必须要求的人物性格目的及其冲突的独立性。所以我们在东方诗里所碰到的最本质的东西，除掉一些优美动人的抒情诗以及歌颂不可言说的唯一的神的诗以外，就只有一些可列入史诗类的诗篇。只有在印度和波斯，我们才看到真正的史诗，不过都还很粗枝大叶的。

1．中国人却没有民族史诗，因为他们的观照方式基本上是散文性的，从有史以来最早的时期就已形成一种以散文形式安排的井井有条的历史实际情况，他们的宗教观点也不适宜于艺术表现，这对史诗的发展也是一个大障碍。但是作为这一缺陷的弥补，比较晚的一些小说和传奇故事却很丰富，很发达，生动鲜明地描绘出各种情境，充分展示出公众生活和私人生活，既丰富多采而又委婉细腻，特别是在描写女子性格方面。这些本身完满自足的作品所表现的整个艺术使我们今天读起来仍不得不惊赞。①

2．印度史诗却向我们展示一个与中国完全对立的世界。就流传到现在的一小部分吠陀经典来判断，印度的最早的宗教观念就已包含了一种可供史诗描述的肥沃的神话内核。在公元前许多世纪(确切时期没有确实的史料可凭)，这个神话内核就已和一些人类英雄事迹杂糅在一起而形成了实在的史诗，其中一部分还根据纯粹的宗教观点，一部分也根据自由艺术观点。特别是《腊玛

① 中国没有流传下来的史诗，这是事实。但古书中所载的史诗材料仍很丰富。中国元明时代小说在十八世纪有些传到西方，如《风月好逑传》《玉娇梨》之类颇受到西方人(例如歌德)的赞赏。

雅那》和《摩诃婆罗多》这两部最著名的史诗把印度的世界观展现得很辉煌壮丽，充满着错综复杂，变化无常，妄诞无稽的幻想，另一方面却也有些痛饮狂欢的动人美景，显出情感和思想的具有个性的优美特征，这一切使精神界具有植物界的蓬勃生气。传说的人类事迹展现为天神化身的行动，使这些行动具有半神半人的性质，不易划定界限；人物的形象和行动本来具有的个性和有限性被夸大成为无限的。对于我们西方人的世界观来说，如果不放弃自由与道德的最高要求，我们对于印度史诗的实体性基础就不能感到满足或表示同情。诗中各部分的整一性是松散的，无数互不相干的故事，神的传说，节欲苦行及其功效的说教，对一些哲学教条和流派的永无休止的诠释，以及许多其它内容都杂糅在一起，看不出部分对部分以及部分对整体的联系。所以人们往往觉得其中有许多部分是后来的增补。这些宏伟的诗篇所根据的精神和所表现的想像力不但是处在散文的观照方式之前，而且也是一般散文性的知解力所无法理解的。只有这种想象力才能把印度意识的基本方向作为统摄一切的完整的世界观，用原始史诗的方式表现出来。后来的印度史诗，叫做《普腊拿斯》，亦即所谓《古诗》，颇类似荷马以后的希腊纪事本末派的作品。它们用枯燥的散文方式，把某一系统的神话故事顺序排列在一起，从世界和神的起源说起，往下一直说到一些英雄和王侯的家谱，结果使古代神话核心蒸发消散掉，同时使出自梦境的幻想奇迹，以诗的词藻和形式，表现为寓言式的格言，其主要任务在于宣扬一些关于道德和人情世故的教训。

3. 希伯来，阿拉伯和波斯可以列入东方史诗的第三个体系。

3a）在创世的观念，长老的传记，埃及沙漠中的流亡，迦南的

征服以及后来民族事业的发展，加上生动鲜明的直觉力和忠于自然的掌握方式，固然向**犹太人**的崇高的想像力提供许多原始史诗所需要的因素，但是宗教的旨趣在犹太人中间压倒了一切，所以他们所成就的不是真正的史诗，只有一些半宗教半诗艺的传说故事和历史以及一些带有宗教教训的故事。

3b) **阿拉伯人**一开始就显出诗才，而且很早就有些从事写作的诗人。抒情而兼叙事的英雄歌集《牟尔拉卡特》[1]中有一部分在先知摩罕默德以前的世纪里就已出现，描述所用的语调有时大胆夸张，有时很有节制，平静柔和，所描述的还是阿拉伯人还处在异教时期的原始情况，例如部落的光荣，复仇的怒火，爱情，冒险探奇的热望以及欢欣愁苦之类题材都写得很有魄力，其中有些特色令人回想起中世纪西班牙骑士的浪漫风格。这在东方原始生活中是一种真正的诗，其中没有妄诞的幻想，没有散文气味，没有神话，没有牛鬼蛇神之类东方怪物，有的是真实的独立自足的形像，尽管在词藻比喻方面偶尔有些怪诞和近乎游戏，还是近乎人情的，形式完整的。近来才搜集的《哈玛莎》的以及还待编辑的侯德赛里特[2]的诗集也使我们看到类似《牟尔拉卡特》里所写的那种英雄世界。但是在伊斯兰教阿拉伯民族进行广泛的成功的征战以后，这种原始的英雄人物性格就逐渐消失了。在许多世纪的过程中在史诗这个领域里就只出现了一些教训式的寓言，表现清醒智慧的格言，《天

① 《牟尔拉卡特》(Moallakat)又名《珍珠链》是阿拉伯民族最早的史诗。

② 《哈玛莎》(Hamasa)，阿拉伯原义为"英勇"，是公元九世纪的一部著名的阿拉伯诗选，大半歌颂伊斯兰教兴起以前的阿拉伯民族英雄的战斗事迹。

侯德赛里特(Hudseilit)：待考。

方夜谈》之类神奇故事以及哈里里的《玛卡门》①之类冒险故事。这后一种已由鲁柯特译成德文，在音韵和意味上的巧妙精工都可与原作比美。

3c）与阿拉伯相反，**波斯**的繁荣却出现在伊斯兰教已把波斯语言和民族生活加以改革而形成一种新的文化教养时期。在这个时期的开始，我们就已看到一部史诗，至少就题材来说，这部史诗追溯到远古时期波斯的传说故事和神话，顺着英雄时代一直叙述到萨桑尼德王朝的末日。② 这部宏编巨制的作者是吐斯地区一个园丁菲尔都什，诗的名字是《夏拿默》，③ 是仿效《巴斯塔拿默》的。但是这部诗还不能算是正式的史诗，因为它没有一个完整的动作情节作为中心，各世纪的更递在时间和地点两方面也没有明确的界定，特别是最古老的神话人物和一些混乱的传说都在一种幻想世界里飘浮着。从这种模糊的描述中不易看出所写的是个别的人还是整个部落。但是另一方面也出现了一些真实的历史人物。作为伊斯兰教徒，诗人在处理题材方面是够自由的，正是这种自由使作品缺乏原始阿拉伯史诗所具有的轮廓鲜明的有个性的人物。由于远古传说故事时代距现在已经很远，从这部诗里也嗅不出民族史诗所必需的现实生活的新鲜气味。在后来的发展过程中，波斯的史诗艺术扩展成为一些变种，例如使尼沙米享盛名的高度柔和深挚的爱情史诗，沙地所擅长的根据实际生活经验的教训诗，以及后

① Makamen des Hariri：哈里里（1054--1122）阿拉伯诗人；《玛卡门》原意是"会谈"，其中包含五十个故事，据说是由一位在十字军东征中的受难者所谈出来的。用的大部分是散文，偶尔有韵。

② 波斯萨桑尼德王朝统治时期公元226--632年。

③ 参看第一卷238页注⑤，《夏拿默》叙述父亲在无知中和儿子决斗，把儿子打死的故事。

来泛神论和神秘主义的信徒鲁米所宣扬的那种故事诗和传说演义。①

(二) 希腊罗马的古典型史诗

其次，希腊人和罗马人的诗艺才初次把我们带到真正史诗的艺术世界。

1. 我前已摆在顶峰的荷马史诗就是这种真正的史诗。

1a) 不管人们怎么说，荷马的两部史诗中每一部都是一个具体的意味隽永的整体。有些人认为这两部史诗是由许多诵诗的艺人陆续歌唱和创作出来的。我认为要对这两部史诗作出正确的评价,就要认识到它们的叙述语调始终是民族的,真实的,就连个别部分也都熔铸得很完美,各自成为独立自足的整体。东方人在用象征的或教训的方式把所观照到的实体性和普遍意义的东西表现于人物性格及其目的和事迹时,总不免加以歪曲,在荷马史诗里我们却第一次看到诗所写的世界很巧妙地在家庭，国家和宗教信仰的普遍伦理生活基础与人物的个性和目的之间，维持住恰到好处的平衡，其中精神和自然，有目的的行动和客观事态，事业的民族基础和个别人物的意图和行为这些对立面也是如此。尽管个别英雄们在他们的活泼自由的行动之中好象起着主导作用，他们却仍然受到明确目的和严肃命运的节制，所以全部描述对我们还有极高的价值,博得我们欣赏和喜爱。就连和这些勇敢正直的原始英雄们相

① 尼沙米(Nisami)是公元十二世纪波斯诗人，著有诗集名《五宝》；沙地(Saadi)是公元十三世纪波斯诗人；鲁米（Rumi）是十三世纪波斯诗人，著有《精神教训诗》六卷。

对立或协作的神们，我们也要按照他们的意义而表示敬意。这些神们所显现的既是神又是凡人的天真形像，作为为热闹的喜剧性艺术，也还是令人开心的。

1b）荷马以后的纪事本末派的诗人们就逐渐离开了这种真正的史诗表现方式，因为他们一方面把民族世界观的整体打得七零八落，另一方面又不注意诗的整一性和每一动作情节的独立自足性，而专致力于把事迹本末从头说到尾，或是以某一人物为中心来取得统一性，从而导致用速写法写历史著作的倾向。

1c）最后，亚力山大时期以后的希腊史诗时而回到较窄狭的牧歌体，时而使真正史诗转变为炫耀学问的精巧制作或教训诗，日益丧失原始史诗的朴素和新鲜的生气。

2. 其次，希腊史诗末日的这些特征变成了罗马史诗的主导因素。象荷马史诗那样的民族圣经在罗马已找不到了，尽管直到近代还有人企图把古罗马史编成史诗。维吉尔的《伊涅意特》还是罗马史诗的最好范例。此外很早就出现过一些历史诗和教科诗，都只能证明罗马所发展的诗种已是半散文性的。这也说明罗马人何以把讽刺诗发展到最完善的程度，成为他们的家常便饭。

（三）浪漫型的史诗

在这种情况下，只有通过新民族的形成，用新民族的世界观和宗教信仰以及其动作情节和结局，才能对史诗灌注一种元气和精神。日耳曼民族和罗马系民族[①]就是这种新兴民族；前者指在原

① 日耳曼民族在中世纪初期泛指从东北入侵到欧洲落户的蛮族，包括北欧诸国，德国和英国；罗马系民族指罗马帝国统治下的原有民族，大半也受到入侵民族的血源的和文化方面的影响，主要指拉丁民族，包括法、意和西班牙。

始异教时期和皈依基督教以后时期而言，后者后来分化为很多支派。在他们的后来的发展阶段中，基督教的世界观和现实情况日益得到多方面的发展，他们的影响也愈来愈大。不过正是由于这种多方面的发展和纵横交错，就很难对他们作出很简短的评论，所以我只能就几个主要倾向提出以下一些要点：

1. **第一组**可以看作古诗的遗迹，它们大部分还是由基督教以前时期通过各新兴民族口传下来的，所以遭到了一些损坏。

这里首先要提据说是奥森写的那些诗歌。①尽管英国著名的批评家约翰生和萧②都认为这些诗歌是麦克浮生的伪制品。但是任何现代诗人也不能凭空杜撰出那样古老的民族情况和事迹，所以这里必有一些原始诗做基础，尽管其中所表现的整个语调和观感方式很可能在许多世纪过程中遭到了近代化。《奥森的诗》的年代不能确定，但是很可能上溯到一千年到一千五百年以前，在这个期限中很可能还在民间口头流传着。全书的语调主要是抒情的。奥森是一个年老盲目的歌诗人和主角，他用哀怨的心情回忆光荣的过去，把它召唤到眼前。尽管这些诗歌出自哀怨，内容意蕴却具有史诗的性质。它们所叙述的是过去发生过的事，描绘出一个刚消逝的、最年青的世界以及其中英雄人物，爱情遭遇，事业，海上和陆地上的远征，战争的成败，命运和灭亡。这些描述都是史诗性的，真实的。尽管穿插了一些抒情的语调，那也正如荷马让他的英雄们为阿喀琉斯，俄狄修斯，地阿默德等人谈他们自己的事迹和遭遇时也偶尔用抒情的语调一样。但是在整个民族实际生活的精神方面发展

① 关于奥森的诗，参看第一卷325页注。
② Samuel Johnson,1709—1784,第一部《英语词典》编者；William Shaw,1749—1831,英国教育家，学者。

中的心情仅管也起着较深刻的作用，却仍远不如在荷马史诗里那样动人；特别是缺乏人物形像的坚实性和鲜明性。这是因为事迹发生在北欧一个风狂雨啸，天昏地暗的地区，其中出现在英雄们面前的是披着乌云似的衣裳，骑着马在荒原上来往奔波的阴魂厉鬼。

此外，据瓦理斯说，近来还发现了其它说唱诗，地点不在苏格兰或爱尔兰而是在英格兰，据说那里说唱诗成套地陆续流传，有些很早就用文字纪录下来了。这些诗中提到浪游美洲。凯撒大帝也出现过，据说他远征英格兰是为了爱上一个英国公主，他原先在高卢(法国)认识她，后来她回到英国老家了。这些诗用了一种值得注意的形式，即三组结构，把仅管不同时的三件事摆在互相呼应的三个部分里。

比这些说唱诗更著名的还有古代冰洲诗集①里一些英雄颂歌和新的神话，所叙述的不只是凡人的事迹，还有许多关于诸神的起源，事迹和毁灭的故事。但是我们无法欣赏这些空洞芜杂的东西，把人类形体和象征性的自然界生物来凑在一起，例如手提巨槌的陶尔(Thor)，狼人，荒原上狂欢宴之类，这些神话是既野蛮而又混乱的。从这些诗起源于北欧民族生活来看，它们比起波斯诗和阿拉伯诗对于我们德国人固然较接近些。但是如果有人迫使我们有近代文化修养的人去接受这种诗歌而且设法使它们成为我们民族的财宝，这种曾屡次尝试过的企图不但过高估价了野蛮意识，而且也完全误解了我们现代生活的意义和精神。

2. **其次**，在中世纪基督教史诗里，首先应注意的是没有直接

① 法译作 Eddas. 即前面已提到的"平话"，原有两种，一种是诗，一种是散文，叙述的都是北欧古代的神话。搜集成书，都在十二、三世纪之交。

受到古代文学和文化影响的那些表现中世纪新鲜精神和已经巩固的天主教的作品。这方面可以看到一些丰富多采的因素向史诗提供了内容和机缘。

2a) 首先应略谈用真正的史诗材料为内容，描述当时完全民族性的旨趣，事迹和人物性格的作品。这方面首先应提到«熙德»。中世纪西班牙民族英雄主义的这朵鲜花开始以史诗的形式表现于«熙德的诗»，后来又产生了一系列的风格优美的续编，叫做传奇故事，由于赫尔德的介绍，在德国已为人所熟知。这是一串珍珠链似的连环画，其中每一幅都是本身完整的，配合成一系列，就互相辉映。全体都是写骑士的，表达了西班牙民族的心情和精神，内容丰富，兴趣广泛，涉及爱情，荣誉，家族自尊感以及国王在基督教反抗伊基兰教的斗争中的统治权。这些题材都是富于史诗意味而且具有造形艺术色彩的。主题内容本身就已高尚纯洁，而在展现于光辉事迹中显出了最高贵的人类图景的丰富性，形成一个优美动人的花环，我们现代人应当把它们摆在古代最优秀作品的行列。

这些传奇故事尽管是零散的，在基本类型上毕竟是史诗，«尼布龙根歌»还比不上它们，不消说更比不上荷马史诗。这些歌尽管是日耳曼人和德国人的珍贵作品，尽管也并不缺乏家庭，夫妻爱，封建主仆职责，对职责的忠贞，英雄主义等方面的民族的实体性内容，但是其中所写的冲突虽有史诗的广度，却不完全是史诗性的，无宁说是戏剧性或悲剧性的。表现方式尽管很详细，却缺乏人物性格的丰满性和鲜明性。同时这些歌往往迷失在对野蛮残暴场面的描述中，人物在行动中虽然显得勇敢坚定，他们的抽象的粗豪却使他们象木偶而不象荷马所写的在精神上具有个性的男女们。

2b）第二个主要因素是中世纪的宗教诗，其内容涉及基督，圣母，使徒，圣徒和殉教者的传记以及最后审判之类。但丁的《神曲》是这一领域中最纯真，内容最丰富，表现中世纪天主教特色这一伟大题材的最伟大的史诗。这部结构谨严的作品固然不是一部寻常意义的史诗，因为没有贯串全诗广阔基础的本身完整的动作情节，但是实际上它并不缺乏既坚实而又融贯完整的结构。它的对象不是某一个特殊事迹，而是永恒的动作，绝对的目的，显现于不朽事迹的上帝的慈爱；它的场所是地狱，净界和天堂，人类的行动和遭遇的世界，特别是个别人物的行动和命运，都沉没在这个永恒不变的客观存在里。在一切事物的这种终极目的和伟大目标的面前，一切个别特殊的旨趣和目的都消逝了，但是同时这生动的世界中一切本来可消逝的幻变无常的事物却以史诗的形式转化为客观存在，牢固地建立在最内在的原则上面，有价值还是无价值，都凭最高概念或上帝的审判来决定。凡是尘世人物的希求和遭遇，意图和实现，都按原来的样子在这部史诗里变成化石似的铜像而永远存在着。这样，这部史诗包含了最客观的生活整体：地狱，净界和天堂的永恒情况。在这个不可磨灭的基础之上，尘世人物各按照自己的特殊性格在活动着，或则无宁说，他们曾经活动过，而现在则连同他们的所作所为，都在永恒正义中变成僵化不动了，他们自己也从此永远不朽了。荷马的英雄们通过女诗神而在我们的记忆中变成不朽，但丁的这些人物是通过他们自己，他们的个性，而招致他们的处境；他们不是在我们的观念中不朽，而是他们本身就是不朽的。通过诗神之母[1]而达到的这种不朽在《神曲》里由于经过

① 希腊九诗神之母叫做 Mnemosyne，掌记忆的女神。

上帝自己的审判而具有客观的价值，因为在上帝的名义下，当时这位最大胆的诗人[1]对全部过去和现在进行了谴责或祝福。——诗的叙述也就应按照这种对象的性质进行，它只能采取叙述在永远固定的境界中游行的形式。这种境界象赫希俄特和荷马所描绘的神们一样，是由诗人凭自由的想像来发见，构成形像和分配地位的，但是同时所描述的场面和故事却仍根据实在的见闻。地狱充满着暴烈的骚动，在苦痛中仍有造形艺术的严峻，到处放射着恐怖的微光，但是诗人对阴魂们的同情冲淡了这种恐怖气氛。净界的气氛比较温和，描绘仍然很周密。最后，天堂全是一片灿烂的光辉，绝对没有具体形像，一切都沉浸在思想的永恒以太中。这位天主教诗人所创造的世界固然也反映出古代影响，但是其作用只限于提供了人类智慧历程的引路人和陪伴[2]，在教义和教条方面则全是中世纪经院派神学和慈爱。

3c) 中世纪史诗的第三个领域是表现**骑士风**的作品，它们用的是爱情奇遇和保全荣誉的决斗之类世俗生活中的浪漫性的内容，同时带有宗教的目的，即基督教的骑士阶层的神秘主义。这类史诗的动作情节和事迹与民族的旨趣无关，只涉及个别人物。上文谈骑士的传奇故事诗时已提到，只有单纯的主体(个人)的事迹才形成这种诗的内容。当时还没有形成固定的散文性的社会秩序，这种世界环境就产生了一个新的英雄阶层。这些英雄人物还是完全独立自由的，他们根据宗教幻想和世俗观点，只关心纯粹私人方面的旨趣，缺乏希腊英雄们在集体地或单独地参加斗争以及

① 这位大胆的诗人就是但丁，他以上帝的名义把一些人打下地狱，另一些人送到净界洗罪。

② 引导但丁游地狱和净界的是罗马诗人维吉尔，陪伴是比阿屈理契。

战胜或战败时所依据的那种实体性的现实情况。骑士诗的这种内容虽然也产生过多样的史诗描述，但是它的情境，冲突和纠纷的冒险性质在这类描述里只能采取传奇故事的方式，其中各种奇遇不能融合成为严格的整一体，同时又还没有建立得很牢固的市民社会秩序和一种散文性的世界情况作为现实基础。不过当时诗人的想像力也并不满足于创造一些完全脱离现实的骑士英雄和他们的奇遇，它经常把这些骑士的事迹和当时的巨大传说中心和杰出的历史人物和影响广泛的战争联系起来，这样就使骑士诗也获得了史诗所不可少的一种广义的基础。但是在大多数情况下这种基础被想像过分夸张了，这就使得这类传奇故事缺乏在荷马史诗里特别突出的那种生动鲜明的具体描述。此外，这种有关骑士风的题材在法、英、德和西班牙各国都被使用过，这种情况就使真正的民族性至少是相对地消失了，而民族性却是印度，波斯，希腊，居尔特[①]等民族的史诗内容和表现形式的最坚实的核心。在这里我们不能叙述和评论这类史诗的个别作品，只约略提到一些较重要的体系及其题材来源。

第一个体系的主要形像是由查理大帝及其臣僚抵抗萨拉逊人和异教徒的战争提供的。这个法兰西传说体系以封建骑士制度为主要基础，派生出很多诗篇。内容主要是当时十二个英雄中某一个的丰功伟迹，例如罗兰，曼茵斯的杜陵等等。特别是法王奥古斯特·腓力普的统治时期这类史诗出现很多。[②]——传奇故事诗的

---

① 居尔特族是中世纪民族大迁徙中侵入欧洲的一个日尔曼民族，他们的后裔散居在苏格兰，爱尔兰，威尔斯以及法国诺曼第等区域。

② 腓力普二世统治时代在十二世纪末和十三世纪初。

第二个体系发源于英国，主题是亚述王及其圆桌会议的成员们的功绩[①]，其中传说故事，英格兰·诺曼第的骑士阶层，妇女崇拜，封建臣仆的忠贞以及基督教神秘主义的寓言之类幻想的混乱拼凑。这些骑士的主要企图是寻找据说盛过基督血液的圣杯。寻找过程中发生种种奇遇，直到全部人马最后逃到阿比细尼亚去依附传教士约翰为止。上述两类题材在法国北部，英国和德国特别达到丰富的发展。——最后，骑士诗的第三个体系在表现方式上更任意地驰骋幻想，在内容意义上也更单薄，把骑士的英雄气概夸张过分，并且采用了东方神仙故事和寓言中的一些观念。它发源于葡萄牙和西班牙，主要的英雄人物出自阿玛第斯大家族[②]。

其次是在十三世纪在法国北部特别盛行的比较抽象的更近于散文的长篇寓意诗。我可以举《蔷薇传奇》[③]为例。与此对立的有各种各样的长篇逸史，寓言和故事，大半取材于当时日常现实生活，涉及骑士，牧师，市民，特别是恋爱和奸淫的故事。语调时而是喜剧的，时而是悲剧的，语言时而是散文的，时而参用韵律。这一种诗在一个文化教养较高的薄迦丘[④]手里达到了高度完美。

这类诗的最后一个体系的作者们对荷马和维吉尔的史诗以及古代传说和历史较熟悉，接受了古代的影响，用骑士史诗的表现方

① 流传下来的有《亚述王之死》(Le morte d'Arthur)。描述亚述王及其骑士们搜寻圣杯(据说盛过基督的血)的故事。

② 阿玛第斯(Amadis)，流传下来的一部有名的传奇故事有《高卢的阿玛第斯》，是一半用西班牙文一半用法文写的，用的是散文。

③ 《蔷薇传奇》是十三世纪法国的传奇体诗，分两部分，前部分叙述骑士追求爱情(蔷薇就是爱人的象征)，后部分由另一作者续成，涉及当时各方面生活的感想和寓意式的教训。

④ 薄迦丘(Boccaccio,1313—1375)，意大利诗人和文艺复兴先驱，最著名的作品有《十日谈》和《斐洛斯屈拉特》(爱情传奇)等。

式去歌唱特洛伊英雄们的战功，伊涅阿斯建立罗马的经过以及亚力山大东征的奇遇。

3. 剩下来还要讲的是浪漫型史诗的第三类。这类诗的出发点是对古代文学的渊博而影响深远的研究所培养起来的一种新文化修养和较纯真的艺术趣味；但是在学习，吸收和熔化的过程中我们所惊赞的印度，阿拉伯以及荷马和中世纪作品中那种原始朴素的风格却往往找不到了。在文艺复兴的影响之下，民族文学，宗教，国家制度，道德风尚，社会关系等等实际情况在多方面发展之中日益趋于完善，史诗在内容和形式上也丰富多采了。关于这个历史过程，我在这里只提出以下几个主要特征。

3a) 第一，提供题材的仍然是中世纪，不过这种中世纪题材是用古代文化教养彻底渗透过的精神去理解和描述的。在这方面史诗特别显出两个方向。

从一方面来看，进步的时代意识必然倾向于以嘲笑的态度去对待中世纪的那些离奇的冒险事迹，信任幻想过分夸张的骑士风以及处在民族情况和民族旨趣已日趋丰富的现实环境中还企图脱离现实，孤立自己的英雄们的迂腐气味；它对于这整个世界，是站在喜剧立场上把它描述出来供人观照，尽管对其中真正可取之处仍区别对待，对它持严肃的甚至偏爱的态度。我在上文已把阿里奥斯陀和赛万提斯二人摆在对整个骑士生活持这种聪明态度的诗人中的最高峰了。[1]现在只须指出，阿里奥斯陀的诗仍然遵守中世纪诗的目的，用光辉的敏捷才智，优美动人的魔力和内在的天真纯

---

① 见第二卷第三部分第三章2b。

朴,以比较隐蔽的滑稽方式,使离奇的幻想由于本身的荒谬而流于瓦解。至于赛万提斯的比较深刻的传奇故事把骑士制度看成已经过去，除非孤立生活的幻想和离奇的疯狂才会企图使它在近代散文式的现实生活中复活过来。但是它也显示出这种过去也有它的伟大高贵方面，使它超出凡庸猥琐，没有意义的散文现实，把散文现实的缺点生动地暴露出来。①

塔梭是另一种倾向的著名的代表，从他的《耶露撒冷的解放》里我们可以看出他和阿里奥斯陀的差别在于他用的题材是基督教骑士阶层要解放基督墓地这一伟大共同的目的以及十字军东征的胜利。他在处理这种题材方面丝毫不带喜剧性的幽默。他用荷马和维吉尔为模范,凭热情和勤学苦练,写成了一部应和他的模范比美的史诗。它不仅部分地涉及民族的实在的宗教旨趣,而且在整体的展现和熔铸上也见出上文所要求的整一性，它的和谐的音律至今还在人民口中荡漾着。但是尽管如此，这部史诗却很缺乏民族圣书所必有的原始的纯朴，它不能象荷马和一切真正的史诗那样找到恰当的语言，来表现出全民族的事迹。它是一部人工造作的诗,一种以诗的方式制造出来的事迹,首先要满足的是美的艺术修养。用的语言和形式是半抒情诗半史诗的。所以塔梭在处理史诗题材方面尽管奉荷马为典范，而在构思和创作的整个精神方面他所受到的却主要是维吉尔的影响，我们不认为这种影响对这部诗是有利的。

第三在以古典文化教养为基础的巨大史诗之中还有卡曼希的

① 这主要是对《唐·吉诃德》的评价。

《露西阿德》。①这部作品的题材完全是民族性的，它所歌颂的是葡萄牙人的英勇的航海事迹，已脱离了真正的中世纪而转到标志着新时代的一些旨趣。尽管这部作品里燃烧着炽热爱国情绪，大部分根据作者的亲身经历，而且在结构方面也见出史诗的整一性，人们毕竟感觉到民族题材和古代艺术修养这两方面之间的矛盾分裂。这就破坏了原始史诗的天真纯朴的印象。

3b）近代生活中宗教信仰和现实情况的一些重要的革新都导源于宗教改革的原则。这种人生观的变革所产生的整体倾向尽管较利于抒情诗和戏剧体诗而不利于正式的史诗，但是在史诗领域里毕竟也开过一些半宗教半艺术的史诗的晚花，主要的有密尔顿的《失乐园》和克洛普斯托克的《救世主》。关于密尔顿，他也是凭勤学古代而得来的文化教养和正确典雅的语言而成为当时值得表扬的模范，但是在内容意蕴的深度，独创性的创作魄力，特别是在史诗的客观态度这些方面，他都远不如但丁。从一方面看，《失乐园》所写的冲突及其灾难性的结局是戏剧性的；从另一方面看，象上文已指出过的，这部作品的主要特征是抒情诗的奔放和道德教训的倾向，这就使题材远远脱离了原始史诗的形式。至于克洛普斯托克，我前已指出他所写的题材与所反映的时代文化教养之间也有类似在《失乐园》里所见到的分裂。此外，他还经常地现出专致力于修词的倾向，想借此达到崇高风格，使读者也能感到诗人自己对所写题材所感到的那种令人鼓舞的尊严和神圣的品质。——就另

① 已见本章前注。这部传奇故事和上述一些歌颂基督教徒和伊斯兰教徒战争的史诗都已表现出“西方中心”的思想。《露西阿德》可以说是西方最早的歌颂殖民主义的史诗。

一种意义来说，伏尔太的《亨利歌》在一定程度上也有类似的毛病。这部史诗至少是更加矫揉造作的；因为象上文已说过的，这种题材对原始史诗是不适合的。

3c) 如果我们要在最近时期寻找真正的史诗描述，那就只能在正式史诗的范围以外去找。因为整个现代世界情况是受散文似的秩序支配的，和我们对史诗所要求的必不可少的条件完全背道而驰。至于各国各民族的实际情况所经历的变革为时还太近，还作为眼前事实而牢记在心里，不能以史诗的艺术形式去描述。因此史诗已脱离了近代各民族的巨大事迹，而逃到乡村和小城市的家庭生活的窄狭范围里去找材料。于是史诗变成了田园生活的史诗，特别在德国是如此，而这是在温柔甜蜜的正式田园诗已经完全消失之后。这种田园生活的史诗的最近的例子有浮斯的《路易斯》，[①]特别是歌德的《赫尔曼和多罗蒂亚》。[②]在歌德的这部诗里固然看到背景中的一些现代世界大事，和诗中所写的家主及其家庭以及牧师和药剂师的生活情况有直接的联系。但是由于对乡村小城市的政治情况没有交代，所以我们觉得有一个不应有的裂缝，没有起联系作用的媒介，正是由于没有这个中间环节，全诗就显出一种特殊的性质。歌德以巨匠的手腕把法国大革命推到远远的背景里去，同时却知道怎样很好地用它来扩大诗的视野，只采用它中间一些凭单纯的人类关系就自然而然地要影响到家庭和城市的生活情况的因素，把它们纳入到诗的情节中去。但是主要点在于歌德

① 浮斯(Voss)主要是古典文学作品翻译者，已见前注，他也写了一些诗，其中写田园生活的《路易斯》算是比较好的。

② 见第一卷244页注。

在这部作品里善于描述从近代现实生活中挑选出来的一些特点，画面，情况和人事纠纷，在小城市家庭范围里复活了《奥德赛》和《旧约》里关于宗法社会的描述中所表现的那种原始人类系的不朽的动人的魅力。

最后，关于现代民族生活和社会生活，在史诗领域有最广阔天地的要算长短程度不同的各种小说。对于这些艺术品种我们在这里不能叙述它们从起源到现在的发展史，就连描绘粗线轮廓也不可能。

2．抒情诗

序　论

诗的想像，作为诗创作的活动，不同于造形艺术的想像。造形艺术要按照事物的实在外表形状，把**事物本身**展现在我们眼前；诗却只使人体会到对事物的**内心的**观照和观感，尽管它对实在外表形状也须加以艺术的处理。从诗创作这种一般方式来看，在诗中起主导作用的是这种精神活动的**主体性**，即使在进行生动鲜明的描绘中也是如此，这是和造形艺术的表现方式正相反的。史诗和造形艺术还较接近，无论它表现给我们看的是对象的实体性和普遍性，还是按照雕刻一般绘画刻划出来的生动的现象，观照和观感的主体（诗人）在他所创造的客观性的作品里就要消失掉，自己不露面，至少在史诗达到高度完美时是如此。在外化[①]中如果要完全抛开诗人的主体性这个因素就要有两个条件，一个是要把整个客

① “外化”即“对象化”或化为外在的对象，亦即表现。

观世界及其情况吸收到主体本身里来，让它深受到个人意识的渗透；另一个是打开凝聚在心灵深处的情感，睁开耳目，把原来还仅仅朦胧感到的东西提升到成为观照和观念的对象（即成为可看可想的对象），然后借助于文字语言，把这样充实明确起来的内心生活中最亲切的东西表现出来。这种传达方式愈抛开史诗实事求是的客观态度，表现主体的诗也就因此愈不依存于史诗而获得独立的地位。这时心灵就从对象的客观性相转回来沉浸到心灵本身里，观照它自己的意识，就出现了要满足表现的要求，要表现的不是事物的实在面貌，而是事物的实际情况对主体心情的影响，即内心的经历和对所观照的内心活动的感想，这样就使内心生活的内容和活动成为可以描述的对象。但是这种表达如果不只是单纯的主体凭他的直接的情感和观感偶然随意说出的话，它就要有诗性的内心活动的语言，使这种观照和情感虽是诗人个人所特有的而且作为他自己的东西表现出来的，却仍有普遍的意义，这就是说，它们必须是真实的观感和情感，而且是由诗用恰当的语言生动地表现出来的。如果寻常的哀乐情绪经过寻常语言掌握住，描绘和表现出来，都可以使心情舒畅起来，那么，它们迸发于诗歌，当然更可以使心情舒畅了，因为用的已不是日常语言了。此外，诗的表现还有一个更高的任务：那就是诗不仅使心灵从情感中解放出来，而且就在情感本身里获得解放。情感的盲目驱遣在意识里形成混沌一团，幽暗无光，心灵不可能自拔出来，达到对事物进行观照和表达。诗固然可以把心灵从这种幽禁中解放出来，因为诗使心灵这个主体又成为它自己的对象（以心观心），但是诗却不仅是从主体和内容（对象）的一团混沌中把内容拆开抛开，而且把内容转化为一种

清洗过的脱净一切偶然因素的对象，在这种对象中获得解放的内心就回到它本身而处于自由独立，心满意足的自觉状态。另一方面这种对象化也就应止于此，不再前进到使主体的心意和情欲导致实践的活动和行动，即不使主体性格表现于实际事迹。因为内心世界的最切近的现实毕竟是内心生活本身，所以主体从本身中走出来的意思只是说心灵从既不能自觉又不能自表现的混沌状态中解放出来，变成能认识自己和表现自己的自觉状态。这就是抒情诗在范围和任务上既不同于史诗又不同于戏剧体诗的主要特征。[1]

关于进一步研究这个新领域的划分或构成部分，我们还是按照研究史诗时所采取的程序。

第一，抒情诗的一般性质，

其次，抒情诗人，抒情诗艺术作品以及抒情诗的种类这几方面的一些特殊定性（特征），

第三，关于抒情诗的历史发展的一些看法。

在大体上我们只能谈得很简略，这有两个原因：第一，我们必须留下足够的篇幅去讨论戏剧体诗；其次，我不得不完全局限于一般性的讨论，因为抒情诗在特性和多样化方面，比起史诗所涉及的细节更多，如果详细讨论，就必须用历史的方法去处理，而这并不

① 关于抒情诗的这段导言说明抒情诗的基本特点在于主体心灵观照外界事物所引起的心灵本身的观感和情感，既不同于接近造形艺术的史诗持纯粹客观态度描述对象的外在形状，也不同于戏剧体诗虽也依据人物的主体性格，却使主体性格表现于实践性的动作，造成事迹。抒情诗所依据的是主体性原则。主体返躬内视，察觉了原来混沌一团的朦胧的情感和观感，因而可以用诗的语言把它表现出来。这样就使心灵从情感的压力下解放出来，感到舒畅，"处于自由独立，心满意足的自觉状态"。

是我们在本书的任务。

a) 抒情诗的一般性质

史诗所要满足的要求是要倾听一个自生自发而成为完满自足的整体,而与主体相对立的动作情节;抒情诗所要满足的却是一种与此相反的要求,那就是要表现自己,要倾听自己的"心声"。关于这种心声,要研究的有以下几点:

第一是内容,在这种内容里心灵感知心灵自己,把所感知的形成观念;

第二是形式,通过这种形式,内容就表现成为抒情诗;

第三是抒情诗的主体(诗人)表现情感和思想的出发点,即他所处的意识和文化教养的发展阶段。

(一)　抒情的艺术作品的内容

抒情诗的内容不能是一种扩展到和整个世界各方面都有联系的客观动作情节的展现,而是个别主体及其涉及的特殊的情境和对象,以及主体在面临这种内容时如何把所引起的他这一主体方面的情感和判断,喜悦,惊羡和苦痛之类内心活动认识清楚和表现出来的方式。由于抒情诗所倚为基础的是向特殊分化的原则,它的内容可以是多种多样的,可以涉及民族生活的各个方面,但是它和史诗却有本质的区别。史诗把民族精神的整体及其各种实际现象都纳入同一部作品中,抒情诗却只涉及这一整体的某一特殊方面,不能象史诗那样包罗万象。所以只有通过全民族的抒情诗的全部作品,而不是通过某一首抒情诗,才能把全民族的旨趣,观念和目

的都表现无遗。和史诗不同，从抒情诗中不能指出一部诗的圣经。抒情诗却享有一个便利，正式史诗只能出现于原始时代，而抒情诗却在民族发展的任何阶段中都可以出现。

1. 在这种向特殊分化的抒情诗领域里，人类的信仰，观念和认识的最高深的普遍性的东西（其中包括宗教，艺术甚至科学思想的重要内容意蕴）却仍巍然挺立，只要这些因素适合观念和观照的形式，就能引起感情。所以普遍性的观点，世界观中的实体性因素以及人生观中的深刻理解都是抒情诗所不排斥的，我在上文讨论不完备的史诗时所提到的内容大部分都很适合抒情诗。[1]

2. 其次，特殊因素本已包含在普遍性之中，它一方面可以和实体性的东西交织在一起，从而使个别的情境，情感，观念等等可以按照它们的深刻的本质去理解，而且以实质性方式获得表现。举例来说，席勒的正式抒情诗和歌谣体诗里都有这种情况。关于这一点，我特别想到希腊诗人伊布库斯的《鹤》[2]里复仇女神合唱曲中那段宏伟的描述，这既不是戏剧，也不是史诗，而是抒情诗。此外，这种特殊与普遍的结合也可以用来把多种多样的特点，情况，心情，事迹等等引来证明包含万象的思想和格言，从而以生动的方式阐明普遍性的道理。例如一般在挽歌和书信体诗里常遇到的关于世界的感想，就是运用这种特殊和普遍的结合。

3. 最后，抒情诗既是个别主体的自我表现，所以满足于运用极平凡的内容。这就是说，它所特有的内容就是心灵本身，单纯的

---

① 指史诗部分所举的田园诗，传奇故事诗和民歌之类史诗变种。

② 伊布库斯(Ibukus; Ibykus)公元前六世纪的希腊诗人，他的《鹤》本来是一部戏剧，其中合唱部分是抒情的。

主体性格，重点不在当前的对象而在发生情感的灵魂。一纵即逝的情调，内心的欢呼，闪电似的无忧无虑的谑浪笑傲，怅惘，愁怨和哀叹，总之，情感生活的全部浓淡色调，瞬息万变的动态或是由极不同的对象所引起的零星的飘忽的感想，都可以被抒情诗凝定下来，通过表现而变成耐久的艺术作品。在诗领域里的这种情况颇类似我在讨论风俗画时所说过的那种情况。它的对象和内容都是完全偶然的，它之所以引人入胜，全在于主体的掌握方式和表现方式，抒情诗的这方面的乐趣有时是来自心情的一阵清香，有时由于新奇的观照方式和出人意外的妙想和隽语。①

（二）抒情的艺术作品的形式

其次，使上述那种内容成其为抒情的艺术作品的形式，关键一般就在个别人物及其思想情感。所以全诗的出发点就是诗人的内心和灵魂，较具体地说，就是他的具体的情调和情境。内容所展现出来的特殊因素的意蕴和关联并不是客观上本身就是实体性的内容，也不是个别事迹的本身独立自足的外在现象，而是来自主体方面的意义。所以个别主体本身就要具有诗的意味，富于想象和情感，或是具有宏伟而深刻的见解和思想，本身就是一个独立自足的完满的世界，摆脱了散文生活的依存性和任意性。因此，抒情诗获得了一种不同于史诗所应有的那种整一性：抒情诗的整一性来

① 这一段说明抒情诗的内容不是史诗所表现的某一时代某一民族的全部情况，而是诗创作主体的内心活动。因此抒情诗与史诗一个基本区别在于史诗所依据的是客观原则而抒情诗所依据的是向特殊分化的主体原则，抒情诗所表现的就是诗人自己。但特殊总是与一般结合的，个人的观感和情感可以反映带有普遍意义世界观和人生观。但是由于抒情诗表现个别主体，所以内容可以是平常的琐细的带有偶然性的，全凭诗人的掌握方式和表现方式而引人入胜。

自心情和感想的内心世界，这种内心世界自生自发，自反映于外在世界，描述自己，或是此外还和某种对象打交道，也还是凭主体的旨趣，这就使它保持任意在哪里开始或终止的权利。例如贺拉斯往往把终点放在依通常观念方式和表现方式应该是起点的地方，他描写一次宴会只描写他自己情绪和吩咐人准备宴会的情况，对宴会本身却只字不提。此外，各种情调的性质，心情的个别情况，情欲的强度，激烈，急躁，踌躇徘徊，或是心平气和，缓慢的静观默索等等也可以显出内心生活的进展和联系有极其繁复的规范。由于内心生活这样变化多方，我们对此很难作出固定的普遍适用的结论。我现在只就抒情诗和史诗的区别提出以下几点。

1. 上文已经说过，有几种史诗可以采用抒情诗的语调，抒情诗也可以采用按内容和形式应属于史诗的事迹，因而侵入史诗的范围。例如英雄诵歌，传奇故事和歌谣都属于这一类，这类诗的整体在形式上是**叙事的**，因为所描述的是一种情境和事迹的发展过程，一个民族命运中的转折点等等；但是另一方面这类诗在基本语调上仍完全是**抒情的**，因为占主要地位的不是对一件事进行丝毫不露主体性的（纯客观的）描述，而是主体的掌握方式和情感，即响澈全诗的欢乐或哀怨，激昂或抑郁。此外，这类诗从效果看也是抒情的。诗人着意在听众心中引起的正是所叙事迹在他自己心中所引起的因而把它完全表现在诗里的那种心情。他用来表现对所叙事迹的哀伤，愁苦，欢乐和爱国热情等等的**方式**也正足以说明中心点并不是那件事迹本身而是它在他心中所引起的情绪，因为他所突出的并且带着情感去描述的主要是和他的内心活动合拍的那些情节，这些情节描述得愈生动，也就愈易在听众心中引起同样的情

感。所以内容虽是史诗的，而表现方式却仍是抒情的。

属于这类诗的有以下几种：

1a）第一是**箴铭**，如果箴铭不仅是用作标签，简短地客观地标明这是某某事物，而且还联系到某一种情感，内容因此就离开客观事实而转到内心生活了。在这种情况下，主体就不再在对象面前消失掉，而是正在这个对象里表现出他自己，他对这对象的愿望，他的恢谐态度，巧妙的配合和出人意外的奇想了。《希腊诗选》[1]里就已包括大量的富于幽默意味而不坚持史诗语调的箴铭。在近代，法国人也常用意味隽永的双行押韵体写箴铭，插在小舞剧里。我们德国人的格言诗和讽刺诗也属于这一类。就连情感占优势的墓铭也具有这种抒情诗的性质。

1b）**其次**，抒情诗也可以用上述方式扩展成为描述性的故事。最简单的形式是**传奇故事诗**。这种故事诗把一件事迹分成若干景，对每一景都附上一首短诗略述其中要点并表现诗人的同情。这种诗主要在西班牙盛行，它对一种情境的特征显出明确的掌握，突出地表现出诗人的同情，使故事正文获得巨大的效果。它是投到抒情的画面上的一朵灿烂的光彩，主要来自明确的观察力，亲切的情感尚在其次。[2]

1c）**歌谣**虽仅在较小程度上属于正式史诗，却往往包含一个本身完整的事迹，挑出其中最突出的因素，以最简炼的方式把和事

---

① 《希腊诗选》(Die Griechische Anthologie) 搜集公元前五世纪到公元六世纪一千多年的希腊箴铭和短诗，主要稿本在1607年才在海德堡图书馆发现，到1794—1814年才由德国学者雅柯伯(Jacob)编注出版，共十三册。英法各国都有译本和选本。

② 这种诗颇类似中国章回体小说和曲在每段开始和收尾时所附加的几句诗。

迹交织在一起的内心深处的各种情调如哀愁欢乐之类表现出来。特别是英国人从很早的诗的原始时期就有大量的这种民俗歌谣。一般说来,民间诗最爱叙述的历史故事和冲突总是悲惨的,语调也往往是沉痛的,仿佛胸膛梗塞住,声音在震颤。在近代,我们德国人中间最擅长于民歌体的诗人有毕尔格[1],特别是歌德和席勒。毕尔格的特点是亲切纯朴;歌德的特点是来源于爽朗心灵的晶亮透明,这种特点在他的全部抒情诗里都可以见出;席勒的特点主要是主题思想所引起的雄伟崇高的情感虽同,而事迹的形式,表现方式却仍是抒情的,便于在听众心中引起同情共鸣。

2. 其次,抒情诗的主体因素表现得更明显的是诗人把某一件事作为实在的情境所提供的作诗的机缘,通过这件事来表现他自己。这就是所谓"即兴诗"或"应景诗"。例如卡里努斯[2]和图尔特乌斯[3]在他们的战争挽歌里就已用实在的情况作为他们自己鼓舞振奋的出发点,不过还没有明显表现出他们的主体性格和思想感情。品达[4]的颂歌大半以某些战役的胜利及其特殊情况为作诗的机缘。贺拉斯的许多赋体诗也是如此,无论从意图上还是从主题思想上都可以看出。他自己仿佛说:我也要象这位有教养有名望的人,碰到这样场合就要做一首诗。在近代,歌德特别爱好这种体裁,对于他,生活中发生任何一件事,都要立刻写成诗。[5]

---

① 毕尔格(G.A. Bürger,1747—1794)德国民歌体诗人。

② 卡里努斯(Kallinus)公元前七世纪希腊最早的抒情诗人,擅长用挽歌体写战歌。

③ 图尔特乌斯(Turtëus)公元前七世纪希腊抒情诗人,他的战歌曾鼓舞过斯巴达人打胜仗。

④ 品达(Pindar)希腊颂体诗人,前已屡次见过。

⑤ 这种"即兴诗"或"应景诗"(Gelegenheit Gedicht)特别值得我们注意,因为过去中国绝大部分诗都是即兴应景,例如游览,赠答,咏史,歌功颂德之类。长处在于从现实生活出发,短处在于把诗变成的应酬勾当乃至文字游戏。

2a) 如果抒情的艺术作品不应依存于外在的机缘及其所带的目的,而应作为一个独立自足的整体而存在,诗人就要把外因只当作一种作诗的机会来利用,来表现他自己,他的情调,欢乐,哀愁或是思想方式和一般人生观。所以抒情诗的主体的首要条件就是把实在的内容完全吸收到他的自我里去,使它变成自己的东西。事实上真正的抒情诗人就生活在他的自我里,按照他的诗性的个性去掌握他的内心世界与外在世界的情况,纠纷和命运以及内外之间的错综复杂的关系,但是描述这种材料中所表现的毕竟只是他自己的独立的活跃的情感和思想。例如品达在应邀或自动地歌颂一个竞赛中的锦标手时,他运用题材的方式总是要使他的作品显得不是为锦标手而作的,而是他自己的心情的自然流露。

2b) 这种应景诗的更好的表现方式当然是下列两种。一种是从用作题材的那件事或那个人物的真正的实际情况中既吸取具体的材料和性格,又吸取艺术作品的内在组织(结构)。因为诗创作的心情正是由这种内容激发起来的。我想只举席勒的《钟的歌声》作为一最明显的极端的例子[1]。这首诗用铸钟的工作程序作为全诗发展过程的基本支柱,使铸钟的阶段和诗的发展阶段平行前进,联系到相应的情感流露以及各种关于生活的感想和人类情况的描绘。品达用的是另一种方式,他也利用锦标手的出生地点,家族名望或其它生活情况作为作诗的机缘,说明他为什么只歌颂某些神而不歌颂其他神,为什么只提到某些事迹和结局,只提出某些观点,只总结出某些格言,如此等等。第二种表现方式就是抒情诗人

① 关于席勒的《钟的歌声》,参看下文的节译,见第227—228页。

在作应景诗时还完全保持住他的自由。因为他的真正对象不是单纯的外在机缘，而是他自己和他的内心生活。所以他只有凭他的特殊意图和诗的心情，才能抉择对象的某些方面，某种进展程序和纵横交织去达到表现。至于究竟是外在机缘及其事实内容还是诗人自己的主体性格应该占优势，或是这内外两方面完全融合在一起，我们对这个问题也不能根据固定的标准，去作先验的判断。

2c) 但是真正抒情诗的整一性不在于外在机缘及其实际情况，而在于主体的内心活动和掌握方式。事实上外在机缘以诗的方式所引起的特殊心情或一般观感才是中心点，不仅决定着全诗的色调，还决定着展现出来的各种特殊因素的范围，发展和联系的方式以及诗作为艺术作品所应有的坚实性和融贯性。例如品达就是用他所歌颂的锦标手的客观生活情况作为诗的发展和结构的真正核心，但是在某些诗里诗人也经常描述一些其它观点和心情，如警戒，安慰，振奋等等，尽管它们只是属于诗创作主体的，却正是它们使他决定某些方面应该写，某些方面应该删，以及对于有助于产生抒情效果的某些因素应该怎样阐明和贯串起来。

3. 第三，真正的抒情诗人并无须从外在事件出发，满怀热情地去叙述它，也无须用其它真实环境和机缘去激发他的情感。他自己就是一个主体的完满自足的世界，所以无论是作诗的推动力还是诗的内容都可从他自己身上去找，不越出他自己的内心世界的情境，情况，事件和情欲的范围。抒情诗人凭他的内心世界本身就成了艺术作品，不象史诗作者那样须用素不相识的英雄及其事业作他的诗的内容。

3a) 不过在抒情诗里也用得着叙事的因素，例如在希腊的所

谓"享乐派"[1]诗人歌集里就有许多爱情事故的精炼而明媚的小画面。但是这些小故事只是用来表现一种内心的情境。贺拉斯在他的《内心生活》[2]里也曾用过遇到一只狼的故事，但全诗并不能算是应景诗，遇狼的事只是全诗的头一句，是用来证明末句所说的爱情不朽的。

3b) 一般说来，诗人表现自己所用的情境也不应局限于单纯的内心生活，而应该是具体的，因而也应显示出外在的整体，因为诗人就连在主体地位也还是一个客观存在的人。例如在上文已提到的享乐派诗人的歌集里，诗人把自己描写为处在蔷薇花和美女俊童中饮酒跳舞，尽情享受欢乐的生活，无忧无虑，无事务牵扰，也无更高尚的目的，就象一位毫无牵挂的英雄，根本不知局限和欠缺为何事。他本来是这样人就做这样人：他这样人就是一件道地的表现主体的艺术作品。

在哈菲斯[3]的爱情歌里也可以看到诗人在内容，姿态和几乎在有意开玩笑的表情各方面的经常变化中表现出他的整个的生动个性。他的诗里没有什么特殊的主题，没有客观事物的描绘，没有神，没有神话。读到这种轻松的自然流露的作品时，人们就会感觉到东方民族不可能有绘画和造形艺术。他从一个对象跳到另一个对象，四方八面地转来转去，但是场面还是一样，这位诗人摆出他的全副面貌，连同他的美酒，少女，小酒店和庭院等等，出现在我们眼前，态度十分坦率，毫无自私的欲念，沉浸在纯粹的享受里，眼对

① "享乐派"诗(Anakreontischen Lieder)，公元前六世纪希腊诗人安那克列昂以歌咏醇酒妇人著名，他是享乐派的始祖。

② 《内心生活》(Integer vitae)，贺拉斯的一首诗的题目。

③ 哈菲斯(Hafis，1320—1389)公元十四世纪波斯诗人，著有《胡床集》，歌德的《西东胡床集》是在哈菲斯的影响之下写成的。

着眼，灵魂对着灵魂。这种既显出内心状态又显出外在情境的描绘方式可以有无穷的变化。如果诗人专从主体方面来描述自己，我们就未必乐于倾听他的那些奇怪幻想，爱情纠葛，家庭琐事，堂表兄弟姊妹的历史之类，象克洛普斯托克所写的艾地李和芬妮那样的货色。我们要求的是某种有关普遍人性的，能使我们以诗的方式去同情共鸣的东西。从这个观点看，有些人认为单写主体的特殊因素就足以引起兴趣，这种看法是错误的。歌德所写的许多“社交”(应酬)诗(尽管歌德并不是为应酬而写的)就是反证。在社交场合，人们并不谈自己，一般把自己藏起来而漫谈某个第三者，或某一段逸史，带着幽默的意味用旁人的语调乃至摹仿不同角色的不同声音。在这种情况下，诗人既不是他本人而又是他本人。他并不表现自己，他活象一个演员，能扮演各种各样的角色，一会儿在这里，一会又到了那里，他有时瞥眼注视某一幕情节，有时又瞥眼注视某一群人，但是无论他扮演什么，他总是同时把他所特有的艺术家的内心生活，他的情感和生活体验生动地摆到戏里去。

3b）但是抒情诗的真正源泉既然就是主体的内心生活，它就有理由只表现单纯的心情和感想之类，而无须就外表形状去描述具体外在情境。从这个观点来看，就连空洞无意义的歌调“咿呀呵嗨嗨”之类单凭放声歌唱就足以产生抒情诗的乐趣。对于表达哀乐情感的语言，文字不是一种无足轻重的工具，没有文字还是可以用声音代替。特别是民歌往往就专用这种表现方式。在歌德的一些短歌里，表现方式虽然已经比较明确丰富，所涉及的内容往往也只是某一瞬间的诙谐风趣，一种飘忽心情的音调，被诗人抓住来写成一首短歌，供片时的吹啸。在另一些歌里，歌德却用比较详尽的

甚至系统的方式，来处理一些与上述类似的心情。例如在«我把我的事物摆在虚无上»里，金钱，财产，女人，游历，荣誉以至斗争和战争都作为可消逝的东西在我们眼前陆续掠过去，可是重复出现的章尾叠句的调子却始终表现出自由的无忧无虑的爽朗心情。但是从另一方面，主体的内心生活也可以提高到高瞻远瞩的精神境界，深广化到包罗万象的思想。席勒的大部分诗就有这种情况，激发这位诗人心胸的是伟大的理性的东西，但是他并不用颂体诗的方式去歌唱宗教的或实体性的对象，也不象即兴诗的作者那样借助外在事件的推动力，而是从心灵出发，心灵的最高旨趣才是他的人生理想，美的理想，才是人类的不朽的公理和思想。①

(三)　产生抒情诗的文化教养水平

关于抒情诗的一般性质，最后要谈的**第三点**是产生个别作品的意识和一般文化修养阶段问题。

在这方面抒情诗和史诗也有很大的差别。如果正式史诗的繁荣时代是在民族情况大体上还未发展到成为散文性现实情况的时代，而最适宜于抒情诗的却是在生活情况的秩序大体上已经固定了的时代，因为这时个别人物才开始把自己和外在世界对立起来，反省自己，把自己摆在这个外在世界之外，在内心里形成一种独立绝缘的情感思想的整体。向抒情诗提供内容和形式的并不是全部客观事物和个别人物的动作情节，而是单纯的主体。这个主体也不

① 论抒情诗的表现方式这一段着重说明抒情诗的复杂性，但是形式变来变去，万变不离其宗：即创作主体总是抓住事物或外在机缘来表现自己，重点总是抒自己的情感。因此抒情诗的整一性来自主体性格的整一性。抒情诗人自己就应该是一件艺术作品。

应理解为由于要用抒情诗表现自己，就必须和民族的旨趣和观照方式割断一切关系而专靠自己。与此相反，这种抽象的独立性就会丢掉一切内容，只剩下偶然的特殊情绪，主观任性的欲念和癖好，其结果就会使妄诞的幻想和离奇的情感泛滥横流。真正的抒情诗，正如一切真正的诗一样，只表达人类心胸中的真实的内容意蕴。作为抒情诗的内容，最实在最有实体性的东西也必须经过主体感觉过，观照过和思考过才行。其次，抒情诗的任务并不在于个人内心生活的单纯的自我表现，也不象史诗那样用不经推敲的语言进行朴直的叙事，而是要用不同于日常说话的由诗的心情产生的艺术的语言。正是由于抒情诗要求打开心胸的凝聚幽禁状态而去容纳多种多样的情感和进行更广阔的考察，而且处在一种已经用散文方式安排成的世界里还要对诗的内心生活具有自觉性，抒情诗也愈需要一种用力得来的艺术修养。这种艺术修养既是一种优点，同时也是主体的自然资禀经过锻炼和完善化的结果。也正是由于这个缘故，抒情诗并不局限于一个民族精神发展的某一特定阶段，而是在极不相同的时代都能达到繁荣，特别适合于抒情诗的是近代，因为近代每个人都享受到情感和思想方面的独立自由。[①]

对抒情诗各阶段的根本区别可以提出以下几个一般性的观点。

1．第一是民间诗歌的抒情的表现形式。

① 这一节说明抒情诗的内容虽以表现主体的情感和观感为主，却不能脱离民族精神。创作主体须对自己的情感有自意识，能把情感化成对象，要运用诗的艺术语言，要有艺术的熟练技巧。抒情诗适合于民族精神的各个发展阶段，但特别适宜于近代。

1a) 民族的各种特征主要表现在民间诗歌里，所以现代人对此有普遍的兴趣，孜孜不倦地搜集各种民歌，想从此认识各民族的特点，加以同情和体验。赫尔德[1]在这方面做过很多工作。歌德很善于用比较独立的方式摹仿民歌写过许多彼此风格极不相同的，较接近我们德国人情感的作品。人们只有对本民族的民歌才能同情共鸣，不管我们德国人怎样会适应外国的生活方式，发自另一民族心灵深处的最好的音乐对我们总不免有些隔膜。如果要它引起象本乡本土的乐调所应引起的情感，那就要对它进行一种重新加工润色。歌德介绍外国民歌，正是以最隽永优美的方式进行了这种加工润色，而同时还能保持原作的特殊风格，例如他从非洲介绍过来的《阿桑·阿嘉的女人的哀歌》。

1b) 抒情的民间诗歌与原始史诗有一点相似，那就是诗人作为创作主体在诗里并不露面，而是把自己淹没到对象里去。因此民歌尽管也把心灵中最凝聚的亲切情感表现出来，我们见到的却不是某一个人用艺术方式来表现主体个人的特性，而是这个人完全能代表一种民族情感，因为个人当时还没有脱离民族生活及其旨趣的特属于他个人的思想情感。这样一种个人与民族之间的尚未分裂的统一所需要的前提就是个人还没有独立的观感和教养，于是诗人就退到后台去了，成了一个单纯的喉舌；通过这种喉舌，民族生活及其情感和观照方式才得到表现。这种原始素朴性格赋予民歌以一种不假思索的新鲜风格和惊人的真实，往往产生极大的效果。但是民歌也因此易流于零散破碎，过分简炼以至于晦涩。

① 赫尔德(Herder, 1744－1803)德国诗人和哲学家，近代历史家派思想家的先驱，在西方开了研究民歌和东方文学的风气，《论人类历史》的作者。

情感隐藏很深，本来就不易尽情吐露出来。此外，民间诗歌在形式上一般是抒情的，也就是表现主体的，它所缺乏的正是上文所说的主体的个性，而抒情诗的主体却要把所表现的形式和内容当作他自己的心胸和精神的所有物和他自己的艺术修养的产品①。

1c）因此，凡是只产生民间诗歌而既没有达到抒情诗的更高阶段，也还没有产生史诗和戏剧作品的民族，大半还是些半粗鲁半野蛮的民族。他们还处在斗争频繁，命运飘忽不定的那种未开化的现实情况。如果这些民族在英雄时代就已形成了丰富多采的整体，而且在各方面也已缔造成一种独立的融贯一致的社会秩序，替个别的自成整体的具体事业提供了土壤，他们就会在抒情诗之外还产生史诗。这种只产生民歌作为民族精神的唯一的诗的表现方式的社会情况因此大半局限于家庭生活，聚成了部落，但还没成熟到形成较高级的社会组织，没有建立英雄时代的那种政权机构。如果他们回忆起民族的功勋，场合往往是抵抗外族侵略的斗争，劫掠性的远征，野蛮反对野蛮的行动，或是同族之中个人与个人的私斗。叙述这类事迹的作品往往发泄失败者的哀怨或是胜利者的欢庆。这种民族的实际生活还没有发达到能使人有必要的独立性去聚精会神地回顾自己的大体上也还不很发达的内心情感生活，纵使能够达到这一点，他们所能用的内容也往往还是粗鲁野蛮的。我们对这类民歌是感到兴趣还是起反感，就要看它们所描述的那种情境和情感究竟如何。这个民族认为顶好的东西，在另一个民

① 这一节说明抒情诗的原始形式是民歌，民歌是表达民族精神的喉舌，所以一，它的影响一般限于本民族，二，它不露诗创作主体，还不完全适合抒情诗表达创作主体性的基本原则。

族看来也许是乏味的，可怕的，令人起反感的。例如有一首民歌叙述一个女人被丈夫囚禁在一间四壁不通风的土牢里。经过她哀求，她丈夫才只准在墙上凿一个洞，洞口小得只能让她把奶头伸出来给她的婴儿喂奶，并且只准她活到婴儿能断奶的时候。这种情况是野蛮残酷的。此外，盗劫，私斗之类野蛮行为绝对不能引起文化修养不同的异族人民的同情共鸣。因此，民歌的内容往往顶特殊，没有固定的标准来衡量它们，因为离开普遍人性太远了。所以我们如果在现代把北美伊洛夺人和爱斯基摩人以及其他野蛮民族的民歌弄得很熟悉，对诗的欣赏范围也未必就因此扩大了。①

2. 抒情诗既然是内在精神的全部表现，它在内容和表现方式上就不能停留在真正民歌和后来民歌仿制品的水平上。

2a) 抒情诗的关键一方面在于精神要从凝聚幽禁状态中解放出来而获得自由表达自己的能力。上面已经讨论过的那些事例都不能完全达到这个要求。另一方面这种精神还应扩展到一种包含各种思想，情感，情况和冲突的丰富多采的世界，把人心所能掌握的一切在心中加以思索玩味，整理安排，把它作为精神的产品表现出来和传达出去。全部抒情诗必须尽诗所能及的最大限度以诗的方式把全部内心生活表达出来，所以抒情诗是精神教养的一切发展阶段所共有的。

2b) 其次，自由的自觉性和忠实于自己的艺术自由是紧密联系在一起的。民歌是直接出自深心的自发的自然音调，但是自由的艺术是自觉的，它对于自己所创造的作品要有一种认识和意志，

① 这一节重申极原始的民歌的局限性。

要经过一番文化修养才能达到这种认识，也要有一种创作方法方面的熟练技巧。在史诗里诗人须把自己的形像和活动隐藏起来，或是按照原始史诗的性质来说，这种形像和活动根本就还看不见，因为史诗以民族生活为对象，而民族生活并不是由诗人产生出来的，所以在诗里也不能显现为诗人的产品，而必须显现为自生自发的产品。在抒情诗里却不然，创作和内容都是出自诗人这个主体的，所以须把主体性格如实地表现出来。

2c）就是根据这个观点，比较晚起的抒情的艺术诗跟民歌就很明确地区分开来了，固然也有一种民歌是与真正艺术性的抒情作品同时并存的。不过这种民歌所自出的个别作者或集体对上文所说的文化修养还没有掌握，而且也没有和素朴的民族意识脱节。但是民间抒情诗和艺术诗之间的这种区别并不应理解为只有在反省力，艺术的知解力以及自觉的熟练技巧这三者的结合最主要的因素都结合在一起了，抒情诗才能达到它的顶峰。这就无异于说，例如贺拉斯和一般罗马抒情诗人应该算作最卓越的抒情诗人，或则说，他们比起前一代真正的爱情歌师还更伟大了。从上述关于民歌与艺术诗的区别并不应作出这种极端离奇的结论。正确的理解应该是：正是为着保持抒情诗表现独立主体的原则，主体的想象和艺术必须在观念（思想）方面有受过教养锻炼的自由的自觉性和艺术创作的才能作为前提和基础，才可达到抒情诗的真正完美。①

① 以上三小节说明真正抒情诗遵照主体原则要求诗人首先对内心所能掌握的一切内容须有自由的自觉性，即能清楚地认识到，其次要有自由艺术所必有的文化修养和熟练技巧，即有艺术创造的能力，第三要在内容和表现方式上都见出主体的独创，不能单靠摹仿。

3. 最后关于上文提到的区别还有一点要指出。在民歌出现的时代,散文性现实情况的意识还没有形成,真正抒情的艺术诗所面临的却是一种已经形成的散文性现实情况,它要摆脱这种散文性现实情况,凭主体的独立想象,去创造出一种内心情感和思想的新的诗性的世界,通过这个新的世界,艺术才会有效地产生人类内心方面的真正的内容和真正的表现形式。此外还有第三种精神形式,即哲学思维。从某一方面来看,这比情感和观感所涉及的想象所处的地位还更高,因为它可以使它的内容以更彻底的普遍性和更必然的融贯性呈现于自由的意识,而这是艺术从来不能做到的。不过另一方面哲学思维这种精神形式也有缺点,它和抽象概念打交道,使思想因素作为纯然理想的普遍性来阐发,使具体的人被迫要用具体的方式,把他的哲学意识中的内容和结果表现为被心情和观感,想象和情感所渗透的东西,才能使全部内心生活获得完整的表现。

在这方面主要有两种不同的掌握方式可用,一种是想象力力图越出自己的境界而侵入思考活动的领域,但终不能达到哲学阐述的明晰和谨严。在这种情况下,抒情诗大半就成了灵魂在内心斗争中的表现。这种灵魂在它的意匠经营中对艺术和思想两方面都不免要施加暴力,因为它越出艺术领域而在思想领域又感到不那么自在,但是另一方面冷静的哲学思考却能使情感灌注生气给明确掌握住和按系统推演出的思想,通过表现变成可用感官接受,使从科学观点看来是明显的必然的那些过程和联系变成是由各具体因素的自由组合所发生的作用,例如席勒在许多诗里就是这样处理的。在这种自由的组合中,抒情诗愈力图把它的内在协调隐

激起，也就愈易流于教训议论的干枯语调。①

b) 抒情诗的几个特殊方面

既已讨论了抒情诗的内容的一般性质，表现这种内容的一些形式以及在不同程度上适合抒情诗的不同的文化教养阶段，现在进一步的任务就是按照抒情诗的几个主要的特殊方面和关系来阐明上文的一般性的论点如何适用。

这里我也还要提到上文所指出的史诗和抒情诗的区别。在研究史诗时，我们首先注意的是原始的民族史诗，把次要的史诗变种和史诗创作主体都丢开了不谈。对于抒情诗我们却不能采取这种方式。在抒情诗里一方面是诗创作主体，另一方面是各种派生的变种，都是最重要的研究对象。所以我们依下列程序提出一些较详细的看法。

第一，关于抒情诗人的看法，

第二，抒情的艺术作品作为主体想像的产品，

第三，抒情表现的总概念所派生的各种抒情诗。

（一） 抒情诗人

1．上文已经说过，抒情诗的内容一方面是对广泛的客观存在及其情况的一般性的观感，另一方面是丰富多采的个别特殊事物。但是纯粹一般性的观感和个别特殊的观点和情感这两方面都是抽

① 这一节说明抒情的艺术诗所面临的是在散文性现实情况已经形成的世界，它必须摆脱散文现实情况和散文意识，凭想象力去创造一种内心生活的新的世界。诗人还可以把哲学思考表现为想象，观感和情感所渗透，因而转化为诗的内容。席勒就是一个例。

象品，要互相结合起来，才能形成生动具体的抒情诗的主体性，而这种结合又必须是内在的，也就是说，在主体身上的结合。因此，抒情诗的中心点和特有的内容就是具体的诗创作主体，亦即诗人。但是抒情诗主体并不投身到实际动作情节中去造成事迹，也不展现于戏剧冲突的运动，他的唯一的外化(表现)和成就只是把自己心里话说出来，不管对象是什么，说出来的话表达了主体的情感，即把自表现的主体的心情展示出来，在听众心中引起同情共鸣。

2. 尽管这种表现也着眼到听众，它毕竟是愉悦或痛苦的心情的自由流露，有了这种心情，要把它歌唱出来，心里才舒服。抒情诗还有一种更深的动机，即不肯把最亲切的情感和最深远的思想据为私有，秘而不宣。只要谁能歌能诗，谁就有唱歌做诗的天职，就应该唱歌作诗。抒情诗人还有其它做诗的根源，例如应人邀请，但是伟大的诗人在这种场合会毫不迟疑地离开本题而表现他自己。举一个屡次举过的例子来说，品达往往被邀请歌颂竞赛中的锦标手，还为此得到润笔金，可是他以歌者的身份设身处在所歌颂的英雄的地位，凭他的想像自由联系，歌颂起先代人物来，回忆起古代的神话，谈起自己对于人生，财富，权力以及一切值得敬重的伟大事物，女诗神们的庄严优美，特别是诗人的尊严之类的深刻见解。这样，品达在他的诗里并不是替那位锦标手传播声誉，而是要让人倾听他这位诗人自己。抒情诗人的高尚处就是这种突出的心灵伟大。荷马在他的史诗里尽量隐藏起他自己，以至现代人们竟一再不愿肯定荷马这个人存在过，可是他所歌颂的英雄们却永远活在人们心里，变成不朽的。品达所歌颂的英雄却不然，他们现在对于

我们只是些空洞的姓名，而歌唱自己替自己博得声誉的品达自己却仍是一个难忘的诗人，那些英雄只是凭借诗人而得名。

在罗马人中间，也还有一部分抒情诗人保持住这种独立地位。据苏厄通的记载[①]，奥古斯都大帝曾写信给贺拉斯说："你难道不怕后世人责备你和我好象有过交谊吗？"但是贺拉斯除掉他"由于职位关系"而写的恭维奥古斯都的话以外，大部分是很快地离开奥古斯都而回到他自己。例如他的第十四首颂诗从歌颂奥古斯都战败西班牙康塔布勒部落后凯旋开始，下文大部分都只歌颂奥古斯都给世界带来和平，使诗人自己能安安静静地享受闲散生活，从事诗创作；接着就吩咐人准备桂冠香膏和美酒来开庆祝宴会，并且差人去邀请他的情妇。关于这个爱情小插曲，他已不象少年时代那样热情了，他向差人说得很明白："如果那个看门的坏蛋不让你进去见她，怎么办？——走开呗！"

克洛普斯托克也有可尊敬的特点。他在当时还感觉到歌师的独立尊严。他认为诗人不应做宫廷诗人，不应做某个人的诗人，如果浪费时间去帮闲听差遣，就会把一个人毁掉。他说到也就做到了，但是他终不免做了出版商的诗人。哈勒市的他的出版商人付给他的《救世主》的稿费是每页两元德国银币，外送他一件背心和一条裤子，把他带到交际场所来显示这套衣服是他这位书商替诗人置的。据泡桑尼阿斯[②]的记载（较晚的但是可靠的权威）雅典人曾替品达建立过一座雕像，来酬劳他在一首诗里对雅典人的赞扬，

① 原注："卷二，51页，沃尔夫编辑"。苏厄通（Gaius Suetonius Tranquillus，69—140？）是公元二世纪左右的罗马史学家，著有《十二凯撒传》。

② 泡桑尼阿斯（Pausanias）公元二世纪希腊地理学家和史学家，著有《游记》，记载他遍游希腊罗马世界所见到的艺术作品和人情风俗。

此外,品达前此也因为过分颂扬过一个外邦而被忒拜人罚了款,雅典人现在还送给这位诗人以两倍于罚款的酬金。据说文艺神亚波罗就通过德尔斐女巫之口说过,品达所得到的礼物应当相当于全希腊送给德尔斐宗教典礼的游艺会的一半。①

3. 第三,整个抒情诗领域所表现的都是某个人在诗方面的内心生活整体。抒情诗人都不得不用诗的方式把他的心情和意识中的一切熔铸成形,表达于歌词。这里应该特别提到歌德。他在丰富多采的生活中始终保持住诗人的身份。从此也可以见出他的高尚的人格。很难想像出像他那样的人,那样积极关心一切事物和每个方面,尽管兴趣这样广泛,却始终独立自在地生活着,而把他所接触到的一切都转化为诗的观照。他的外表生活,他在日常生活情境中心胸既坦白而又沉默的特点,他的科学活动和研究成果,他的修养深厚的实践精神所产生的一些经验之谈,他的伦理格言,错综复杂的时代动态给他留下来的印象以及他所得到的结论,少年时代的热情和勇气,壮年时代的修养成就的魄力和内心的优美,老年时代的包罗万象,心旷神怡的智慧——这一切都流露于他的抒情诗。在这些诗里他既表现出他游戏人间的最轻松愉快的心情,也表现出精神上最严峻最痛苦的冲突,通过表现就使他从这些冲突中得到解放。②

---

① 这些小故事说明黑格尔对宫廷诗人的鄙视,也说明文艺对钱袋的依存关系自古有之。黑格尔对此也不同情,因为他宣扬的是文艺的独立尊严。

② 这一节主要颂扬作为抒情诗人的歌德,特别颂扬他"在丰富多采的生活中始终保持住诗人的身份",足见他的高尚的人格。关于这一点应对照马克思恩格斯对歌德的德国市侩庸俗气的批判(见《诗歌和散文中的德国社会主义》一文)。

（二）抒情的艺术作品

其次，关于抒情的艺术作品，很难作出一般性的论断，因为抒情诗在掌握方式和表现形式上差别极繁复，而且内容的项目也多至不可胜数。它的整个范围都涉及主体性，尽管它也受到美与艺术的一般规律的制约，它在表现方面词藻和音调却可以有广阔的变化余地，完全不能一概而论，所以我们的目的只能限于研究在类型上抒情诗和史诗的区别。对这个问题提出以下的几点看法。

第一，抒情诗的整一性，

第二，抒情诗的展现方式的特点，

第三，抒情诗的音律和朗诵的外在因素。

1. 象上文已指出的，史诗对于艺术的重要性，见于艺术形式的完整刻画方面的较少，而见于同一部作品所展现的民族精神整体方面较多，在原始史诗里尤其如此。

1a）真正的抒情的艺术作品却不能揭示民族精神整体。主体性固然可以综合一些普遍性的东西，但是既然要作为本身完满自足的主体而发挥作用，它就不免要现出向特殊分化的原则。这并不是要否认抒情诗也可以反映出对自然环境的多种多样的观察，对自己和旁人的生活经验的多方面的记忆以及神话和历史事迹之类材料。但是这些广泛的内容却不像在史诗里起于民族精神的根源，属于一个时代世界情况的整体，而是凭主体的记忆和活跃的联想或结合，才会变成有生气的东西。

1b）所以抒情诗的整一性的关键在于主体的内心生活。不过单纯的内心生活的整一性只能是自我与自我同一这种形式上的

整一性。这种整一性可以分裂和分化成为观念,情感,印象和直觉等等互相差别的杂多状态,这些杂多因素唯一的贯串线索就是它们的共同容器,即自我。如果要使主体能提供整篇抒情诗的贯串线索,它就必须转入某种有具体定性的心情和情境,而且又要使这些有特殊定性的因素和自我(主体)紧密结成一体,仿佛在这些特殊因素里感到自己和见到自己的形像。只有这样,主体才能成为本身受到定性的主体方面的整体,才能表现由这种定性所突出的因素而且把它和自己结合起来。①

1c)因此,最完美的抒情诗所表现的就是凝聚(集中)于一个具体情境的心情,因为感受的心灵是主体性中最内在最亲切的因素,而着眼于一般的思索和观察却最易流于采取教训诗的语调,或是用史诗的方式把内容中实体性方面和客观事实单挑出来表现。

2. 其次,关于抒情诗的展现方式也很难得出一般性的明确的结论,这里只能提出几个较带根本性的看法。

2a)史诗的进展比较缓慢,一般是铺开来描写现实世界及其杂多现象。在史诗里诗人把自己淹没在客观世界里,让独立的现实世界的动态自生自发下去;在抒情诗里却不然,诗人把目前的世界吸收到他的内心世界里,使它成为经过他的情感和思想体验过的对象。只有在客观世界已变成内心世界之后,它才能由抒情诗用语言掌握住和表现出来。所以抒情诗与史诗在展现方式上正相反。抒情诗的原则是收敛或浓缩,在叙述方面不能远走高飞,而是首先要

① 这一小节说明抒情诗虽表现零散的情感和观感,却仍须有整一性。这种整一性不象在史诗里见于动作情节的首尾贯串,而是来自诗人的主体性,所表现的主体的情感和观感跟他的整个性格一致。他把这种具体的情感和观感与他的人格等同起来,这是一种亲切的感受,所以他在表现这种情感和观感之中就表现了他自己。

达到表现的深刻。不过在抒情诗人几乎缄默的聚精会神状态和经过精敲细打的表现的鲜明性这两极之间，毕竟还有许多过渡阶段和浓淡差别的丰富广阔的领域,可任抒情诗施展本领。抒情诗也并不排除对外在对象的鲜明描绘。真正具体的抒情作品要求把主体摆在他的外在情境里，因而也要把自然环境和地方色彩之类采纳进来，甚至有些抒情诗只在这方面下工夫。但是就连在这种情况下,真正的抒情因素也不是实际客观事物的面貌,而是客观事物在主体心中所引起的回声,所造成的心境,即在这种环境中感觉到自己的心灵。所以触动我们的意识和同情的也并不是这个或那个对象被描绘出来的那些特点,而是寄托在该对象上的心情。传奇故事诗和民歌提供了极明显的例证。上文已指出过，这两个诗种愈近于抒情诗，也就愈在所叙述的事迹中只突出与诗人心情协调的那些特点，而且在表现方式上也产生引起我们同情共鸣的效果。正是由于这个缘故,在抒情诗里凡是虽有丰富情感,而对外在事物乃至内心情境的细节进行冗长的描绘，效果总比不上简练含蓄的作品。①

2b）其次,抒情诗也可以用穿插,但是理由却和史诗用穿插不同。在史诗里细节的穿插是符合客观世界整体中各部分各自独立这个原则的，它对史诗的动作情节的进程起着延缓或阻碍的作用。至于细节的穿插在抒情诗里却只能从主体性中去找理由，活的人巡视自己内心世界，进程比较快。他片时间可以想起一些极

① 这一节说明史诗以客观态度描述外在世界事物自生展，抒情诗虽也可以涉及外界事物，但是重点不在外界事物而在它们在主体内心中所引起的情感和观感，作为主体的东西表现出来。

不同的场合中的极不同的事物，凭自己的思想线索的指引东奔西窜，把各色各样的事物联系在一起，但是他并不因此就离开他所特有的基本情调或所思索的对象。诗的内心世界也有这种生动活泼的情况。尽管在多数情况下很难断定这一点或那一点是不是穿插，但是一般说来，只要不是破坏整一性的节外生枝，尤其是出人意料的变化，巧妙的结合以及突如其来的几乎是暴烈的转折都是抒情诗的特点。

2c）抒情诗的进展和联系在性质上有时彼此不同，有些甚至互相对立。大体说来，抒情诗和史诗一样，既不容许日常意识的随意任性，又不容许单凭知解力所依据的因果关系，或是哲学和科学的思维所依据的必然规律，而是要求它的各个部分都有自由和独立。如果在史诗里这种各别部分的相对孤立是由于所表现的实际现象原已如此，而在抒情诗里却是诗人使他所要表现的具体的情感和思想具有经过自由的孤立化的性质，因为这些情感和思想之中每一种虽然都出自同一主体的心情和观察方式，都按照它的特殊性，在某一个时间里占领住整个心灵，心灵就集中在它这一点上，直到其它情感或思想起来代替它。在这种情况下，先后承续的联系就会是一个陆续不断的平静的过程。但是也有一种抒情的飞跃，从一个观念不经过中介就跳到相隔很远的另一个观念上去。这时诗人就像一个断了线的风筝，违反清醒的按部就班的知解力，趁着沉醉状态的灵感在高空飞转，仿佛被一种力量控制住，不由自主地被它的一股热风卷着走。这种热情的动荡和搏斗是某些抒情

① 这一节说明抒情诗也可用穿插或节外生枝，其原因在于主体的情感和想像本有东奔西窜的特点。

诗种的一种特色。例如贺拉斯在许多诗里就力图用精巧的办法去人为地制造这种破坏全诗融贯性的飞跃。在明显的融贯性和平静的进程与凭热情和灵感控制的飞跃这两极之间还有许多中间阶段,这里就不能详谈了。[①]

3. 最后还要谈一下抒情诗的外表形式和实际面貌,主要涉及音律和音乐伴奏。

3a) 六音步格由于有规则有节制而同时生动地向前流转,所以最适宜于用在史诗里的一种音律。抒情诗却要求极复杂的变化多方的音律和多种多样的内部结构。抒情诗的题材既然不是按照其实际展现的外在现象,而是诗创作主体的内心运动,所以这种内心运动是有规则还是变化多方,是激动还是平静,是风平浪静还是波涛汹涌,都要在传达内心生活的字音在时间上的运动中得到表现。心情的状态和整个掌握方式都要表现于诗的音律,抒情诗比起史诗还更要依靠时间作为传达的外在媒介,因为史诗的叙述把实在的现象摆在过去,更多地依靠空间的伸延的方式把许多实在现象并列起来或交织在一起,而抒情诗却要把瞬息涌现的情感和思想按生展次序表现为时间上的先后承续,所以须把时间运动本身加以艺术的处理。属于这种差别的首先有较多样的长音和短音的交错,使有节奏的音步经常出现不等量的现象,其次是较多样的"顿"的方式;第三是诗章的完整结构在个别诗行的长短交错上以及在全章各诗行的节奏图案上,都可以有较丰富多采的变化。

3b) 其次,比这种时间长度及其节奏运动的艺术处理还更适

---

① 这一节说明抒情诗有两种先后承续的进展方式,一种是比较清醒的平静的顺流,一种是听任热情支配的飞跃。

合于抒情诗的是单词和音节的音质本身。属于这方面的主要有双声,押韵和半母音韵。在这种音律体系中起主导作用的,像上文论诗的音律部分中已指出过的,一方面是音节的精神意义,意义上的强调,这种单凭精神意义来确定字音的长短轻重的方式就把寻常自然字音的固定长短取消掉了;另一方面是对某些字母,音节和字的音质有意识地加以集中,使它们独立地突出地发挥作用。这种通过内在意义而使字音精神化以及突出某些音质的办法都是完全适合抒情诗的,因为抒情诗一方面对于凡是存在和显现的事物都只按照它们对于内心的**那种**意义来理解和表现的,另一方面它主要是把音质和语调当作它所特有的传达媒介来使用的。抒情诗当然也可以把节奏和韵结合起来,但是这种结合如果实现了,它就会更接近于音乐的拍子。严格地说,双声,押韵和半母音韵只能用在抒情诗里,因为尽管中世纪史诗适应近代语言的特性[1],也离不开这些音律因素,其原因却主要在于抒情诗的因素已逐渐渗透到史诗领域了,特别是在英雄颂歌,传奇故事诗和民歌方式叙述里是如此。同样的情况在戏剧体诗里也出现过。抒情诗的特征一开始就在于韵的错综组合,这种组合或是借相同的字母,音节或音质的重复出现,或是借不同的字母,音节或音质的错综变化,构成多样的经过划分和限定的诗章。史诗和戏剧体诗也运用这种诗章的划分,其原因在于凡是没有放弃用韵的诗一般都要分章。例如西班牙人在他们的戏剧发展成熟时期就用这种并不适合戏剧的音律作

① 对希腊文和拉丁文来说,中世纪语言已是近代民族语言,例如意大利文、法文和北欧各族语言。

为表达情绪的方式，把八行体，十四行体等等和戏剧体诗常用的节奏体系音律交织在一起。在运用这种韵脚和半母音韵等因素方面可以见出他们对于语言音调的偏好。

3c）第三，抒情诗如果兼用音乐，比起单用韵在效果上就强得多，因为有音乐陪伴，文字就变成了真正的乐词和歌调。用音乐陪伴的倾向是完全合理的。因为抒情诗的题材和内容本身来自单纯的主体内心世界，很少具有独立性和客观性，所以如果要把这种内容传达出去，就需要一种外在的客观的支柱，它的独立性和客观性愈少，也就愈需要便于传达的明确的外在媒介。当主体的思想情感还是内在的观念性的时候，它就必须运用某种具体的媒介才能传达出去，打动旁人的情感。只有音乐才能提供这种从感性方面打动情感的力量。

因此，在歌诵给旁人听时，抒情诗经常要用音乐伴奏。这种音乐与抒情诗的结合也经历过一番很重要的发展过程。实际上真正与乐调结合的最早是浪漫型的尤其是近代的抒情诗。在以心情为主要因素的歌体诗里，音乐须把这种"心声"加以强化，塑造成为乐曲，例如民歌就爱用音乐伴奏。反之，近代很少有作曲家去替分章的歌词，挽歌，书信体诗乃至十四行体诗之类体裁作乐曲。观念，感想乃至于情感只要在诗的文词本身就已完全表达出来了，因而就已渐脱离心情的凝聚幽禁状态，另一方面也就已脱离艺术的感性媒介了，抒情诗作为语言的表达也就获得了较大的独立性而无须结合到音乐上去了。反之，凡是内心生活愈不易表达于语言的地方，抒情诗也愈需要音乐的协助。至于古代人为什么在诗的文词本身很透明时仍用音乐伴奏朗诵，这种伴奏究竟有无多大的必

要,我们以后还有机会要谈到这个问题。①

(三) 真正的抒情诗的种类

第三,关于抒情诗所派生的特殊种类,我在讨论由史诗的表现方式到抒情诗的表现方式的转变过程时,已经提到几种了。从相反的方向看,人们也可以在抒情诗里指出戏剧体诗的起源。但是抒情诗中这种接近戏剧的生动性的倾向基本上只局限于它也用对话形式这一点上,而这种对话在抒情诗里却还没有发展成为一种包含冲突的持续下去的动作情节。我们现在且不谈这种过渡阶段的抒情诗的混种,只略谈完全符合抒情诗原则的那些种类。抒情诗不同于其它诗种的主要在于诗创作主体在意识上对所歌唱的对象的态度。

1. 这就是说,从一方面看,主体不再为他个人的特殊情感思想所束缚住,而把自己沉没在对一神或多神的观照里,神的伟大和威力渗透了他的整个心灵,使它作为个别主体的存在都消失掉了。属于这一类有颂圣诗,酒神颂歌,亚波罗神赞歌和《旧约》中的《诗篇》。我想最概括地指出这类诗的几个特点。

1a) 诗人把自己提高到超越出他自己的内心世界和外在世界的情况和情境以及涉及这两方面的一切观念,把他个人和他的民族所奉为绝对神圣的东西作为对象,首先替它塑造成一个客观的形像,用这个供内心观照而铸成的形像摆在旁人的心眼前,来歌颂神的威力和光荣。属于这种的有传说出于荷马之手的颂神歌。这

① 以上三小节说明史诗的音律比较平整,抒情诗的音律则最变化多方,一般地说以音质和韵为主的音律逐渐代替根据节奏的音律,文字的意义逐渐成为决定字音长短轻重的决定因素,音乐的伴奏在抒情诗也用得较多。

些颂神歌主要包括一些神话材料，不是只以象征方式来理解的，而是以史诗的形式把所歌颂的神们的情境和历史描写成为生动鲜明可以目睹的。

1b）其次，与此相反而抒情性较强的是酒神颂歌，这是主体在敬神典礼中的一种奋发飞扬的激昂情绪，主体被酒神的威力所震慑，处于神魂颠倒状态，以至不能把迷离恍忽的心情表现于客观的形像，而只停留在迷醉狂欢状态。主体从本身中跳出来了，一直就跳上绝对（神），浑身渗透了神的本质和威力，于是唱出激昂的歌调来颂扬他所沉没进去的那个无限（神）以及神所显现的华严的现象世界。

希腊人在他们的敬神典礼中并没有长期停留在这种单纯的呼号赞叹的方式上，而是从这种情感直接迸发之中发展到参用某些神话的情境和动作情节的叙述。后来参杂在这种抒情诗之中的叙述便逐渐发展成为诗的主要部分；所叙述的如果是生动完整的动作情节，而且独立地作为动作情节的描述而出现，那就形成了戏剧体诗，而戏剧体诗又采用合唱队的抒情歌唱作为它的组成部分。

我们在«旧约»中许多雄伟的«诗篇»里看到比酒神歌颂更彻底的奋发鼓舞的向神的飞扬。«诗篇»是心灵向往“太一”（神）所发出的更深刻的礼赞，主体在这“太一”身上看到了他自己意识中的最高目标，体现一切威力和真理的值得崇敬和赞美的对象。姑举第33首«诗篇»为例：

> 正直的人们呀，为上帝而欢乐吧，虔诚的人都应赞美他呀，
> 弹琴来感谢上帝，弹十弦琴来唱对他的赞歌，
> 歌要用新的，琴要弹得高妙，歌要唱得宏亮，

因为上帝的话就是真理，他的话全是正确的。

他爱的是正义和公道，大地全布满了他的慈恩。

诸天是上帝吩咐造成的，诸天的队伍是上帝一口气吹成的。

再如《诗篇》第二十九首:

天使们，把光荣和威力归给上帝呀，

把上帝名下应得的归给他，

礼拜他要穿圣洁的服装。

上帝的声音在水上震荡，

光荣的上帝在打雷，他走在大海洋上，

他的声音既猛烈而又威严，

他的声音劈开了香柏，黎巴嫩的香柏，

他叫黎巴嫩像小独角兽一样跳跃，

上帝的声音把熊熊的烈火劈开，

上帝的声音叫荒沙漠嘶吼……①

这样的激昂情绪和抒情诗的崇高风格显出一种忘我而存在②的状态，因此不大适宜于使自我深入到具体内容里去，使想像力平静地心满意足地掌住内容要旨，而是更适宜于达到一种不明确的或朦胧的激情，力求把本来不可言说的对象勉强带到情感和观照的领域里来。处在这种朦胧的激情中的主体心灵不可能观照到观照本来达不到的对象及其静穆的美，也不可能享受对象在艺术作品中的表现。想像力既塑造不出一种静穆的形像，于是以混乱的支离

① 参照《旧约新约全书》“官话”译本改译。

② “忘我而存在”原文是 Aussersichsein，直译为“外在于自我的存在”或“没有自我的存在”。

破碎的方式把它所掌握的外界现象随意拼凑在一起。由于它既不能对一些外界现象的观念作出明确的区分，所以在表现方式上就不得不用一种任意的吞吞吐吐的节奏。

和当时希伯来群众相对立的"先知"们的基调大部分是对民族处境的苦痛和哀怨，在流亡生活中的没落情绪，对宗教信仰的炽热虔诚以及对政治形势的愤怒之中，"先知"们创造出告诫式的抒情诗的作品。①

在近代的摹仿品中，崇高的热烈情感变成了一种出于人工造作的温汤热，很容易冷却而且抽象。例如克洛普斯托克所写的许多颂神歌式和诗篇式的作品既缺乏思想的深度，又缺乏任何宗教内容的平静展现，它们所表现的主要是向无限（神）表示崇敬的一种企图。对于近代开明的意识来说，这种无限只是神的空洞不可测量的不可思议的威力，伟大和光荣，而且它和诗人自己的完全可以理解的无能和自甘退让的有限生存这两方面之间的对立和分裂。

2. 站在另一种立场上的另一种抒情诗一般叫做"颂体诗"（用这个名词的近代意义）。它与上文所说的那些颂神诗的差别在于颂神诗出于忘我的精神状态而颂体诗则以诗人的主体性为独立的主要因素而把它放在优先地位。这种主体性可以同时在两方面表现出来。

2a）在这个新诗种及其表现方式的范围之内，诗人一方面可以像过去颂圣诗那样，选择一种本身重要的内容，例如对神，王侯，爱情，美，艺术，友谊之类的赞颂，诗人的心灵好像被这种内容意蕴渗透了，充实了，占领了；仿佛在心情的激昂振奋之中，这种对象成

① 指《旧约》中《以赛亚书》以下各先知书。

了唯一的明确的力量,统治着他的整个心灵。如果情况完全如此,主题就会凭这种独立地位,获得像史诗和造形艺术中的生动鲜明、完满自足的形像了。如果情况并不完全如此，诗人所设法表现和塑成形像的就会正是诗人自己的主体性及其伟大。那就不是对象占领着他,而是他占领着对象。他在惨淡经营,力图借对象来表现他自己,因此在这种独立自由的地位,他任自己的情感思想去打断主题的客观发展进程，从主体的观点去阐明它，乃至改造它。这样,占统治地位的并不是主题内容,而是主体内容所充实和激发的主体的激昂情绪。这里有两种不同的甚至相反的因素，即内容的鼓舞力量和主体的诗艺自由，后者对前者进行斗争，要控制住前者。这种矛盾对立的压力主要表现于语言词藻的生硬勉强，内在结构和发展进程的崎岖突兀,毫无规则,节外生枝,漏洞,突然的转折之类毛病;同时这种压力也显示出诗人的内在的高度诗艺本领,凭这副本领他用艺术的完美去消除上述矛盾对立，创造出一个本身完整的整体,作为他的作品,这就显出他比他的对象更伟大。

在这种激昂振奋的抒情诗之中最杰出的是品达的许多颂体诗，其中昂扬的内在的庄严表现于变化多方而仍有规则的节奏。贺拉斯却没有能做到这一点，特别是在他最使力达到崇高风格的地方显得枯燥乏味。他在摹仿方面的矫揉造作只是设法掩盖写作方面玩弄纤巧的虚伪。克洛普斯托克的激昂情绪也不尽是真实的,往往是矫揉造作的，尽管他的一部分颂体诗也确是出于真实的情感,而表现方式也很庄严,很有魄力。

2b）另一方面是第二种表现方式，其中内容本身不一定要有重大意义,诗人却可以凭自己的个性而获得重大意义,赋与他用来

作诗的微不足道的内容对象以高贵和尊严或是至少一种较高的旨趣。贺拉斯的许多颂体诗就属于这一种，克洛普斯托克和其他诗人也是站在这个立足点上的。在这一种颂体诗里诗人所努力争取的并不是内容的意义，而是把外在机缘和平常琐事等等中本身没有意义的东西提升到能使他自己感到自己和表现自己的高度。

3. 抒情诗的无限繁复的心情和感想最后发展到歌的阶段。在歌里民族的特性和诗人自己的个性都可以充分表现出来。歌有多种，很难加以严格的分类，大体说来，可以区分如下：

3a）第一种是正式的歌，这是写来供诗人自己或在社交场合歌唱或吟诵的。歌并不需要很多的内容，也不需要心灵的伟大崇高；不仅如此，尊严，高贵，思想丰富这些优点反而会妨碍兴致的自然流露。宏伟的感想、深刻的思考以及崇高的情感都会迫使主体脱离他的直接个性以及兴趣和心情，而歌所要表现的却正是这种直接的，亲切的，毫无拘束的哀乐情绪，所以每一个民族对本民族的歌都感到亲切有味。

歌这个领域尽管内容极广，声调极多，它和上文提到的那些诗种相比，却有一个总的特点，这就是它在题材，展现过程，音律，语言和形像等方面都很简单朴素。它是从心灵中自发出来，并不是在兴致焕发中从一个对象转到另一个对象，而是一般把全神贯注到同一个内容上，无论这个内容是一个独特的情境或是哀乐情绪的某一种具体表现，只要它能感动人就行。在这种情境或心情中，歌总是平静安稳地顺流下去，没有突兀的跳跃，也没有生硬的转折，只有观念的安静的流转，自成一个整体，时而有些不连贯，过分简练，时而比较舒展，一气呵成；在音律方面，节奏总是便于歌唱

的,韵总是容易记住的,没有复杂的变化。如果歌大半用本身容易消逝的东西为内容,我们就决不设想一个民族在几百年乃至几千年之中都唱同样的老歌。一个多少已经开化的民族不会贫乏到只有一次产生过作歌的诗人。歌不像史诗,它永不会死亡,总是不断地获得新生。这个花园里的花卉逢季就更生。只有那些被压迫的割断前进机会的民族,才无力获得诗的更新的欢乐,才保持一些古老的甚至最古老的歌。每一首歌就像每一种心情一样随生随灭,开始时使人感动和欣赏,接着就被人遗忘。举例来说,五十年前还是家喻户晓,人人喜见乐闻的歌,今天有谁还熟悉和歌唱呢?每个时代都重新调弦奏新歌,以前的歌调的声音就逐渐微弱以至于完全听不见了。只表现作歌者本人个性的歌毕竟比不上具有普遍意义的歌,因为后者的听众较广,打动的人较多,引起同情共鸣也较容易,会由众口流传下去。凡是当时就不是一般人都歌唱的歌根本就很少是真正的艺术。

关于歌在表现方式上的重要特征,我只想提出两种,都是上文已经说过的。一种是诗人把他们的内心世界及其活动,特别是欢乐的情绪和情境,坦率地随便地说出来,这样就会把凡是在他内心里出现过的东西尽情吐露出来。另一种是诗人处在另一极端,用哑嗓子把他们收视返听,凝聚于本身的心灵隐约暗示出来。前一种方式主要属于东方诗,特别是伊斯兰教系统的诗。这种诗所表达的是无忧无虑无欲望的舒畅心情,用的是光辉灿烂的景象,巧妙的组合和低徊往复的节奏运动。后一种方式比较适合北欧各民族的那种屏息内省的心情。心灵在这种沉静状态中往往只抓住一些纯然外在的对象,利用它们来暗示压在深心里说不出来吐不出来

的东西，结果就像《魔王》[①]那首歌谣里的小孩跟他父亲在黑夜里冲风骑马奔跑，终于窒息而死一样。以上两种方式的区别也适用于一般的抒情诗，例如民间诗和艺术诗之间的区别，实际上就是心情和广泛感想的区别。就歌的范围来说，上述两极端之中又有很多浓淡差别和过渡阶段。

最后，歌所派生的诗种，现在只提以下几种。

第一种是民歌，由于它的直接性，它主要还是站在歌的立足点上，大多数是可以歌唱的，甚至还用音乐伴奏。民歌有时保存住民族功勋和事迹的记忆，从这些功勋和事迹中，一个民族可以认识到本民族所特有的生活；它有时也表现不同社会阶层的情感和情境以及他们与自然界和附近亲邻的共同生活，所用的音调极其繁复，便于表现欢乐和愁苦的各种不同的情调。

其次，与民歌相对立的是一种文化已相当发达的情况所产生的歌。这种歌为社交娱乐提供最丰富多彩的滑稽戏谑、漂亮词藻，意外事故以及饶有风趣的装饰，或是带着对自然和穷苦人的生活的敏感，描写这些对象和所涉及的情绪。在这种情况下，诗人爱返躬自省，吐露出自己的主体性和心情激动。如果这种歌只局限于单纯的描写，特别是对自然界事物的描写，它就易流于猥琐，缺乏创造的想像力。对情感的描写往往也不比描写自然事物强。在对事物和情感的描写中，诗人首先应该摆脱私人的切身愿望和欲念，以认识性的自由态度把自己提高到能克服私人利害计较的高度，只满足于纯粹的想像所给与他的乐趣。举例来说，希腊享乐

① 《魔王》(Erlkönig) 是德国民间一个老传说，歌德曾根据这个传说写了一首歌，这首歌很著名，情节在正文里一句话就说明了。

派诗人阿那克里安和伊斯兰教诗人哈菲斯的许多诗歌以及歌德的《西东胡床集》之所以显出精神的自由和最优美的风趣，就是因为他们都具有这种毫无拘束的自由，心脏的开展和从想像的形像中享受乐趣的心习。

第三，抒情诗到了这个阶段并不排除较高的和较有普遍意义的内容。新教的赞圣歌大多数属于这一种。它们表现了新教徒对上帝的向往，祈祷和忏悔，希望，信心，疑虑，宗教信仰等等。它们固然出于某些个别心灵的切身的心情和情境，却仍具有普遍性，每个新教徒多少都可能处在类似的情境，发生类似的情绪。

3b）可以列在这一总类中的还有十四行体，六行体，挽歌体，书信体等等。这些体裁已经越出上述歌的范围了。在这些体裁里直接的情感和表现方式已让位给思索，主体向各方面巡视，把个别的观照和心灵经历纳入普通的观点来看。知识，学问和文化修养在这些诗里一般起着重要的作用。尽管在这一切这样建立起的关系之中主导的突出的因素还是诗人的主体性，把一般和特殊结合起来的正是这主体性，但是主体性的立足点在这里却比在正式的歌里较为广泛和较带普遍性。例如意大利诗人在他们的十四行体和六行体里特别提供了精巧思索与感情相结合的光辉范例。它们不是以静观内省的方式去直接表现具体情境中的惆怅，愁怨和希冀或是对外界事物的观感，而是左顾右盼，巡视神话和历史，过去和现在，而同时却始终回到主体的内心世界，回到聚精会神地默省自己。这样的文化修养既不适合歌的简朴风格，也不适合颂体诗的崇高风格，因此这种诗一方面不能歌唱，另一方面却有办法弥补不能歌唱的缺点：它把语言本身及其响亮精巧的声韵变成一种文

字的和谐的乐调。此外，挽歌体在它的音节，感想，以及对情感的描述等方面都接近史诗。

3c）抒情诗这个领域的第三个发展阶段是以表现方式为特征的，在近代德国人中间突出地显示出这个特征的是席勒。他的大多数抒情诗，例如《恬退》，《理想》，《阴魂的国土》，《艺术家》，《理想和生活》等等既不是本来意义的歌，也不是古代人所理解的颂体诗，书信体诗，十四行体诗，或挽歌体诗；它们和这一切都站在不同的立足点上。它们的特点主要在于内容具有宏伟的基本思想，诗人既没有为这种内容弄得神魂颠倒，像古代酒神颂歌所表现的那样，也没有受激昂情绪的压迫和他的伟大的对象进行搏斗，而是始终是这种内容的绝对主宰，从各方面把它充分展现出来，显出他所特有的诗的思索，昂扬的情感和全面的观察，以及他在运用意像高华而音调铿锵的词藻和既简单而又动听的节奏和韵方面所显出的惊人的魄力。这些宏伟思想和基本旨趣是席勒毕生献身来宣扬的，所以显得是他的精神中最珍贵的财富。但是他并不是独自微吟或是像歌德那样在社交场合歌诵，而是像一位歌手，把胸中蕴藏的最有价值的内容意蕴传达给一群聚会在一起的最杰出的人物。他的歌调的声音就像洪钟，就像他自己在《钟的歌声》那首诗里所说的：

荡漾在蔚蓝的天空，
凭高俯视下界的众生，
钟声啊，你这雷霆的近邻，
你响彻了诸天的星辰。

你该是天上来的声音，
像组成合唱队的星群，
歌唱创世主的光荣，
引导戴花的太岁运行。

祝你的金口玉音，
只歌颂庄严和永恒，
时时刻刻奔波摆动，
标志出飞驶的时辰。[①]

c) 抒情诗的历史发展

上文关于抒情诗的一般性质和较详细的特征，抒情诗人，抒情诗的艺术作品以及抒情诗的种类这些问题的讨论已足以说明，特别在诗的这个领域里，只有用历史方法才能进行具体的研究。因为几乎没有任何其它诗种在内容和形式上所受到的民族和时代的特点以及诗人的个性和才能的影响，比在抒情诗里更深刻，所以就抒情诗所能作出的一般性结论不仅不能应用到其它领域，而且只能具有抽象价值。但是我愈感觉到抒情诗派生种类的复杂性，也就愈觉得事实迫使我不能在这方面进行历史的研究。所以我只能就我对抒情诗的一些认识作一个简短的概述。

就许多民族和个别诗人的抒情诗的作品进行分类，我所依据的分类原则还是和在史诗里所用的一样，就是艺术的发展一般采取象征型，古典型和浪漫型三个阶段，所以我们在这里也就按照这

① 原文是席勒的《钟的歌声》最后一章中的摘录，由译者试译出。

三个基本类型来叙述抒情诗的发展阶段，首先是东方的，其次是希腊罗马的，最后是斯拉夫民族，罗马系民族和日尔曼民族的。

（一）　东方的抒情诗

第一，就东方抒情诗的较具体的情况来说，它和西方抒情诗的最本质的差别在于东方诗按照它的一般原则既没有达到主体个人的独立自由，没有达到对内容加以精神化，正是这种内容的精神化形成了浪漫型艺术的心情深刻性。与此相反，东方诗中的主体意识完全沉浸在内容的外在个别对象里，所表现的就是这种不可分割的内外统一的情况和情境。从另一方面来看，这种主体意识在它本身上找不着一个稳固的支柱，从而在面对着它所认为自然和人类生活中具有力量和实体性的那个对立面之中，否定了自己，在思想情感上努力去获得这种力量和实体性，发现这些对它有时较消极，有时较自由，但总是可望不可及。——所以从形式方面看，我们在东方抒情诗里很少看到对事物和情况有独立见解的那种诗的表现方式，而碰得较多的却是对与思索无关的亲身体验的直接描述；因此主体所显出的不是返躬默省的凝聚的内心状态，而是在与外在事物和情境的对立中对自己的否定。在这一点上东方抒情诗特别与西方浪漫型诗不同，往往采取一种比较客观的语调，诗人往往不是把外在事物和情况表现为他所想的那个样子，而是表现为它们本身原来的样子，这样，诗人就赋予它们以一种独立的有灵魂的生命，例如哈菲斯[①]有一次这样召唤：

“啊，来啊，夜莺从哈菲的心灵里

① 《胡床集》的作者已见前注。

又飞回到欢乐的玫瑰香中去啦。”

此外，这种抒情诗在使主体摆脱他自己和自己的全部个性和特殊性之中，一般使心灵进入一种原始的四面伸展状态，这样就很容易在漫无边际的领域中丧失掉自己，不能把它选为内容的对象明確地表现出来，实际上这种内容本身就是一种无法表现的实体性的对象。因此，东方的，特别是希伯来，阿拉伯和波斯的抒情诗在大体上都采取崇高的颂诗体。主体的想象力把被创造的世间事物的全部伟大，威力和光荣都奢豪地展现出来，为的就是使这种华严世界消失在不可言说的更高的上帝的庄严气象的对照中。另一个表现方式就是孜孜不倦地把世间一切美好的事物都串织成一串珍贵的项链，去献给诗人眼中唯一有价值的对象，一个国王或酋长，一个心爱的女子或是一家小酒店。

最后，在这种诗里主要的表现形式是显喻隐喻和意像。有时是由于主体还没有达到内心生活的自由独立，就只能用比喻把自己和某一外在对象同一起来；有时是由于一般的实体性的东西还是抽象的，就不能形成一种明确的有个性的形像，所以单就主体来说，也只有用一些特殊的外界现象进行比喻，才达到表现自己，而这些对象之所以有价值，也就单凭它们多少能和诗人心中唯一的一个有意义的值得赞颂的那个对象进行比拟这一点作用。但是这种显喻，隐喻和意像虽然使始终力求表现的内心生活有外在事物可凭依，毕竟不是所要表现的情感和对象本身，而只是一种由诗人主观意造的用来暗示情感和对象的表现方式。这里是抒情诗人用表现方式的自由来代替他所缺乏的具体的内在自由，而这种表现方式的自由从自发地无拘束地运用各种意像和比喻开始，可以逐

渐发展到运用最妄诞的大胆和最敏捷的巧智去进行出人意外的新奇配搭。

最后，在对东方抒情诗方面有卓越成就的个别民族之中，首先应该提到中国人[①]，其次是印度人，第三是希伯来人，阿拉伯人和波斯人。他们的抒情诗的特点在这里就不能详谈了。

（二） 希腊和罗马的抒情诗

希腊人和罗马人的抒情诗处在第二个发展阶段，它们的基本特征是古典型的个性。按照这个原则，表达于抒情诗的个人意识既没有消失在外在客观事物里，也没有提高到能超越自己，向一切被创造的事物发出“凡是有气息的都来赞美上帝啊”这种庄严的呼吁，也没有在欢乐地摆脱尘世事物的束缚之后，把自己沉浸到渗透一切和灌注生气于一切的那个“太一”里去。实际情况是主体把有普遍意义的东西当作他自己的精神实体，和它自由地紧密结合成为一体，把这种统一纳入自己的诗的意识里去。

希腊和罗马的抒情诗不仅和东方抒情诗不同，而从另一方面看，也和浪漫型抒情诗不同。因为古典型抒情诗并不把特殊具体的心情和情境深化到亲切的程度，而是把内心生活及其个别的情欲，观感和见解全都清清楚楚地亮出来。所以希腊罗马抒情诗就连在表现内心生活时也还是尽可能地保持着古典艺术中造形艺术的类型。它在人生观，处世哲学等方面所提出的看法尽管具有明

① 黑格尔对中国抒情诗显然很隔膜，他关于东方诗缺乏主体性和精神性的一番话很难适用到屈原，阮籍，陶潜，杜甫，李白这些代表诗人的抒情作品。《诗经》主要属于象征型倒是确实的。

显的一般性，却仍不失其为自由个人的独立见解和掌握方式。它并不用富丽的词藻和比喻，而是直率地切实地把话说出来；至于主体情感的表现方式则有时只是一般化，有时也用生动鲜明的形象。由于从这种个性出发，在构思，表现，辩证发展，音律等方面，各种体裁之间彼此差别很大，因此才能保证各以独立自足的方式达到完善化的最高点。象内心生活及其观念一样，表现方式也具有造形艺术的性质。造形艺术的表现方式在音乐方面把重点不大摆在情感的内在运动的旋律上而是更多地摆在字音的抑扬顿挫的节奏上，同时还加上舞蹈的低徊往复的复杂组合。

1. 希腊抒情诗在它的原始的最丰富的发展阶段完全实现了这种艺术特性。起初是史诗色彩还比较浓。颂体诗就沿用史诗的音律，不大表现内心的激昂情绪，而是象上文已经提到的，塑造出鲜明的神的形象供心灵观照。从音律看，挽歌体是进一步的发展[①]。挽歌的以音节为准的音律把五音步格和原先的六音步格进行有规则的交错，而且在等距离间歇的地方用顿。这就标志着诗章的完整结构的开始。它在整个音调上就带有抒情的性质，政治性的挽歌和爱情的挽歌都是如此，不过格言式的挽歌在突出表现实体性本身这一点上还近于史诗，这就说明了格言式挽诗何以只在伊奥尼亚人中间流行，因为那里占优势的观照方式是客观的。从音乐观点看，格言式挽歌主要只发展了节奏因素，与挽歌相近的还有第三种体裁，它发展了抑扬格的音律，经常用于尖锐的讽刺，所以已有主观的倾向。

① 西方的“挽歌”并不是都用于送葬的，这个名称主要从体裁形式着眼，颇类似词牌曲牌。

但是真正抒情的感想和情欲只有在所谓米罗斯体[①]抒情诗里才达到充分的发展。它的音律是比较变化多方的，诗章的结构很丰富多采，由于采用的音调的回旋起伏，音乐的伴奏也比较完备。每个诗人可以按照自己情感的性质而自造一种根据节奏的音律。例如莎佛为着表现她的既温柔而又热烈的情绪，就用了一种雄壮有力的音律，而阿尔克乌斯[②]却用了颂诗体去表现他的大丈夫英勇气概，尤其是斯柯林派[③]运用多种多样的内容和音调，在词藻和音律两方面都显出很精微的浓淡差别。

最后是合唱队的抒情诗在观念和感想的丰富性，转折和衔接的奇特性以及外在传达媒介的运用等方面都达到最完满的发展。合唱队的歌唱可以随各个歌手的口音而变化，语言的节奏、音乐的抑扬起伏还不足以充分表达内心运动，还要借助于舞蹈的低徊往复运动这个造形艺术的因素，所以在合唱诗歌里，抒情诗的主体因素通过表演的具体化而获得一种和它保持平衡的客观的对称力量。合唱队的激昂诗章在内容对象上是最有实体性和重要性的。所歌颂的是神或游艺竞赛中的胜利者，从这些歌颂里，在政治上往往分裂的希腊公民可以看到民族统一的客观图景。所以就从内心的掌握方式来看，合唱队的诗歌也不缺乏史诗的客观因素。例如品达在这方面就已达到完美的顶点，象我在上文已指出的，品达总

---

① 米罗斯体抒情诗产生于米罗斯岛。这是希腊最大的女诗人莎佛 (Sapho) 的故乡。

② 阿尔克乌斯(Alkäus)，公元前六世纪希腊抒情诗人，和莎佛很接近，写过诗歌颂她。

③ 斯柯林派(Skolien)，早期希腊写宴饮歌的作者们，据说起源于音乐家托潘德(Terpander，公元前700—650左右的诗人)。

是从外界提供的某种机缘出发，轻巧地转到对伦理宗教各方面的带有普遍意义的深刻思考，或是转到英雄们及其功绩，城邦的之类重大问题。他对造形艺术的鲜明的表现方式和主体方面想象的奔放都同样驾御得很好。所以关键不在以史诗方式写自生自展的客观事物，而在被内容对象所激发的激昂情绪，结果这种对象反而显得是从心灵孕育出来的。

较晚的亚力山大城时代① 与其说是进一步的独立发展，无宁说是一种根据学识的摹仿，专致力于词藻的典雅和正确，后来一些纤巧和滑稽的表现方式盛行，流于支离破碎；或是在一些俏皮的格言箴语里凭情感和幻想把原已存在于艺术和生活中的花卉集锦似地拼凑在一起，企图凭巧智的颂扬或讽刺使那些花卉重新鲜艳起来。

2. **其次**，到了**罗马**时代，抒情诗这块土壤已经过多次耕种过，不象原始时期那样丰产了。它的繁荣时期主要限于奥古斯都大帝朝代，当时它是作为精神方面的认识性活动和从文化修养出发的欣赏趣味而得到钻研的，只是一些熟练的翻译者和抄袭者的勾当，一种勤学苦练和特殊文艺趣味的产品，而不是新鲜情感和有独创性的艺术构思的产品。但是同时也应承认，罗马抒情诗尽管摹仿亚历山大城时代的特别枯燥的样本，卖弄学问和贩运外来的神话，却也独立地表现出一般罗马人的特性和个别诗人的个性和精神。如果我们把诗和艺术的最深湛的灵魂暂时丢开不谈，罗马人在颂体

---

① 亚力山大城时期指亚力山大东征在埃及建立的亚力山大城，中晚期希腊文化得到发展时期，约在公元前四世纪到公元后三世纪。这种文化中心并不在希腊而在埃及。

诗，讽刺诗挽歌体诗这几种体裁方面也确实达到相当高的完美程度。这里也可趁便提一下罗马以后的讽刺诗。它们对当时社会的腐败情况进行了辛辣的讽刺，抱着满腔义愤劝人行善的教训，很难归到真正的诗的行列。除掉这种满腔义愤和抽象的劝世箴言以外，诗人们对他们所痛骂的现实并没有提出什么具体措施。

（三）浪漫型抒情诗

象史诗一样，抒情诗也因为一些新民族的出现而获得一种较原始的内容意蕴和精神。这些新民族就是日耳曼民族，拉丁民族和斯拉夫民族。他们在异教时期，特别在皈依基督教以后，从中世纪到以后几个世纪之中，代表着抒情诗的第三个主要倾向，在一般性质上是浪漫型的。这个倾向从此得到日益丰富的发展。

在这第三个范围里，抒情诗变得特别重要，以至它的原则起初影响到史诗，而在它的较晚的发展阶段又更深刻地影响到戏剧（这种情况在罗马时代就不可能）——甚至在一些民族中真正的史诗因素也完全用叙事的抒情诗方式来处理的，因而产生了一些作品，很难断定它们应属于哪一个诗种。抒情诗的掌握方式的这种越界的倾向有一个基本原因，那就是上述新兴民族的全部生活方式都是按照从主体出发这一原则发展出来的。这种主体原则势必把有实体性的客观因素当作本来就是主体自己的，是从主体本身中产生出来而且由主体赋予形式的。后来主体就日渐自觉到这种向自己心灵专注和深入的情况。这种主体原则在日耳曼民族中发挥着最纯粹最充分的作用，而斯拉夫民族则一开始就挣扎摆脱了东方人沉浸在实体性和普遍性中的状态。处在日耳曼人和斯拉夫人中

间阶段的罗马系民族[①]在被罗马帝国征服的各行省区，不仅有罗马文化的残余摆在面前，而且还有各方面都很完备的现成的社会情况和关系。他们既然要适应这些已有的基础，就必须放弃他们的一部分原始性格。——关于内容，浪漫型抒情诗包括几乎全部发展阶段的民族的和个人的客观生活情况，而这些情况在宗教和世俗生活方面经过许多世纪和许多民族的发展而日益丰富化，它们是作为主体的情况和情境反映在内心世界而表现出来的。关于形式，它所表现的有时是聚精会神于它本身的心灵(纳入心灵的是民族和其它方面的事迹，或是自然和外在环境，或是心灵活动本身)，有时是由主体加以深化的关于心灵本身及其经过推广的教养的感想，这些就是它的基本类型。关于形式的外在因素，先前那种造形艺术性较强的根据节奏的音律正在让位给音乐性较强的侧重韵和音质的音律。这些新因素的运用有时是简单素朴的，有时是经过熔铸琢磨的，有时还用歌唱和乐器伴奏这两种音乐陪伴。

最后关于这个广大范围的分类，我们基本上还是按照处理史诗时所采取的程序：

第一，新兴民族还在原始异教时期的抒情诗，

第二，中世纪基督教时期抒情诗的丰富发展，

第三，古代艺术复兴的研究以及近代宗教原则对抒情诗的重要影响。

现在我不能就主要阶段的特征进行详细的研究，只能突出地讨论一位德国诗人作为这一部分的总结。这位诗人使得我们祖国

① 主要是拉丁民族。

的抒情诗在近代重新获得一次巨大的飞跃，他的功劳到现在还没得到足够的评价。我指的是《救世主》的作者克洛普斯托克。他是开辟德国民族新艺术时代的伟大人物之一。他这个高大形像以英勇的热情和深心的尊严感把诗艺从毫无意义的高特雪特时代[①]的影响之下解放出来了（高特雪特派以他们的僵化透顶的平庸风格把德国民族精神中仅有的一点高尚尊严气质都彻底冷却了），他满怀诗的使命尊严感，用精炼的仅管也是严峻的形式创造出一些诗篇来，其中大部分是将会成为经典的。他的少年时代的颂体诗有一部分歌颂高尚的友谊，对于他来说，这种崇高，坚贞而光荣的友谊就是他的灵魂的自豪对象和精神的庙宇，另外一部分歌颂深挚的爱情，但正是在这一部分里有些诗简直可以看成散文，例如《塞尔玛尔和塞尔玛》写两个情人之间凄惨无聊的争论，为着他们两人究竟谁先死这样无聊的问题竟流了许多热泪，遭受很大痛苦，怀着空洞的怅惘和伤感。但是他的作品中最突出的是各种形式的爱国情绪。作为一个新教徒，他对基督教的神话和圣徒传记之类感到既不能满足他在艺术方面的严肃的道德感，也不能满足他对健旺生活的要求和他的反对单纯哀伤的卑恭的真正虔诚的崇高个性（天使们的传说仿佛要除外，他从诗的观点很尊敬天使们，尽管在他的有现实意义的诗篇里他们是抽象的没有生命的）。但是作为一个诗人，他却感到迫切需要一种神话，所需要的当然是一种本乡本土的神话，其中人物形像可以提供想像创造的现成的坚实基础。希腊的神也不能充当德国的神，出于民族的自尊心，他就企图

---

① 高特雪特（Gottsched，1700—1766），德国守旧派诗人和哲学家，崇拜法国的新古典主义，不久就成为莱辛和后来的浪漫派的攻击对象。

复活关于俄丁和赫尔陀之类古老的神话[1]。但是这些神话过去虽是日耳曼民族的而现在却不是德意志民族的了，所以无法利用它们来发挥客观现实的作用，正如从前累根斯堡的国民议会[2]不能当作今天德国政治生活的理想一样。所以克洛普斯托克尽管非常需要一种一般的民族神话，可是上述那些已经死亡的神们却是完全不真实的空洞的东西。如果认为凭理性和民族信仰就要认真地相信一套神话，那就未免是幼稚的自欺。如果单从想像着眼，希腊神话中那些神的形像比起俄丁和赫尔陀之类就有天渊之别，刻画得远较可爱，爽朗，显出大丈夫的自由而且变化多方。但是在抒情诗里所表现的是歌者自己，而作为一个歌者，克洛普斯托克对祖国需要的关心和努力是值得我们尊敬的，他的努力是卓著成效的，导致后来开花结果的，在诗的领域里也把方向扭转到学识渊博方面。最后，他的爱国情绪的真纯，优美和巨大影响突出地表现于他对于德国语言和德国历史人物(例如赫尔曼，特别是一些作过诗歌来替自己博得荣誉的德国皇帝)的光荣和价值的热情。他一向对德国诗艺及其日益增长的魄力感到正当的自豪——德国诗艺很早就自意识到可以和希腊人罗马人和英国人的作品比美。他寄托希望于德国君主的倾向也是出于现实考虑和爱国热诚，他希望他们能提倡一般光荣感，艺术，科学，公众事业以及伟大的精神旨趣。他一方面对德国君主表示过鄙视，说他们"一向坐在软席上受臣僚馨香顶礼，现在已不那么光荣了，将来还会更不光荣"；另一方面他想到腓

---

① 俄丁和赫尔陀(Wodan und Hertha)，前者是北欧神话中最高尊神，后者是北欧神话中掌和平与丰产的女神。

② 1803年拿破仑在累根斯堡打败奥国时曾在此地博物馆召集一个御用的国民议会。

列德里希二世[①],也伤心地说他——

看不到德国的诗艺在飞跃上升,

它的茁壮的树干有着坚牢的根,

它的枝叶向四面广布绿荫。

他曾希望在德皇约瑟夫[②]的统治下看到精神和诗艺的新纪元,这个希望终于破灭了,他也感到痛苦。最后,他在老年时对法国革命深表同情,这不能不算是他的光荣。一个民族撕毁了一切锁链,千载以来不正义的东西都被践踏在脚底下了,政治生活第一次要建筑在理性和正义的基础上了,他欢呼这个新的光明:

我连在梦里也没见过的太阳睡醒了啊!

我祝福你,你照着我这老年人的头发,

照着我的生命力,我活了六十岁了,

愿这副精力还会健旺,因为正凭着它

我才活着看到今天啊!

他向法国人说:

宽容我吧,法兰西人(这个名称

就是光荣),我曾苦劝过德国人

逃开我今天苦劝他们

应追随,应摹仿的法国弟兄。

当他看到这美丽的自由曙光变成了血腥凶残的蹂躏自由的大白天,他的痛苦也同样激烈,但是他并没有把痛苦表现于诗,却表现

① 腓列德里希二世(1712—1786),普鲁士是在他的统治下强大起来的,颇爱好文学科学,吸收了当时欧洲一些有名望的人为伏尔太之流到他的"无愁宫"。

② 约瑟夫二世在1765—1790时期当德国皇帝,受启蒙运动的影响,企图采用一些改良措施,但没有成功。

于一种软弱无力的散文语言，因为在这次希望破灭之后，他在现实中已找不到什么更高的理想来医治创伤，他的心灵也提不出什么更高的理性要求了。①

凭他对民族，自由，友谊，爱情和对新教的坚贞信仰这些方面的思想和心愿，克洛普斯托克是伟大的，他的高尚的灵魂和诗艺，他的努力和成就都是值得敬仰的。尽管他在许多方面都还有他的时代的局限性，写过许多专注意批评，语法和音律的枯燥的颂体诗，但是除掉席勒以外，在严肃勇敢的思想品质方面，从他以后德国还没有再出现过象他那样卓然独立的高大形像。

和克洛普斯托克不同，席勒和歌德都不仅是他们时代的歌手，而是范围更广泛，意义更深刻的诗人，特别是歌德，他的歌体诗是我们近代德国所产生的最优秀，最深刻，影响最大的作品，因为他的那些歌是完全属于他自己和他的民族的，是在德国土生土长的，所以和我们德国民族精神的基调完全合拍。②

3．戏剧体诗

序　论

戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体，所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层。在艺术所用的感性材料之

① 这段关于克洛普斯托克对法国资产阶级革命的态度实际上也就是黑格尔自己对这次革命的态度，所以他在这一点上对克洛普斯托克深表同情。

② 在处理浪漫型抒情诗的这一大段中黑格尔并没有按照他说要采取的程序，根本没有谈第一第二两阶段，只拿克洛普斯托克作为第三阶段的代表而大加颂扬了一番。黑格尔指出他的成功和失败，其用意似在于对下一代德国诗人指点方向。

中，语言才是唯一的适宜于展示精神的媒介，和木，石，颜色和声音之类其它感性材料不同；而在各种语言的艺术之中，戏剧体诗又是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一，这就是说，戏剧把一种本身完整的动作情节表现为实在的，直接摆在眼前的，而这种动作既起源于发出动作的人物性格的内心生活，其结果又取决于有关的各种目的，个别人物和冲突所代表的实体性。① 这种把史诗因素和主体的内心生活统一于现在目前的动作情节中的表现方式却不容许戏剧用史诗方式去描述地点环境之类外在细节以及动作和事迹的过程，因此为着使整部艺术作品达到真正的生动鲜明，就要通过完整的舞台表演。最后，戏剧动作情节作为实际内心和外在世界的整体，可以有两种简直相反的掌握方式，即悲剧的方式和喜剧的方式。这两种掌握方式的基本原则在戏剧体诗的种差上又产生了第三种主要剧种，即正剧。

从这些一般观点出发，我们可以按照下列程序进行研究：

第一，就戏剧的艺术作品与史诗和抒情诗两种艺术作品的区别来研究戏剧的一般性格和特殊性格，

第二，舞台表演以及它的必要因素，

第三，各种戏剧体诗的具体的历史实际情况。

a）　戏剧作为诗的艺术作品

首先我们可以从戏剧作品中把纯粹属于诗的方面单提出来进行较确切的研究，不管它是否为直接观看而搬上舞台。主要的研

① 前者内心生活是抒情诗的对象，后者客观存在的实体性的理想是史诗的基础。

究项目如下:

第一,戏剧体诗的一般原则,

第二,戏剧的艺术作品的特殊定性,

第三,这两项对观众的关系。

(一)　戏剧体诗的原则

戏剧的任务一般是描述如在眼前的人物的动作和情况来供表象的意识观照,因此它就用剧中人物自己的话语来表达。但是戏剧的动作并不限于某一既定目的不经干扰就达到的简单的实现,而是要涉及情境,情欲和人物性格的冲突,因而导致动作和反动作,而这些动作和反动作又必然导致斗争和分裂的调解。因此我们眼前看到的是一些个别具体化为生动的人物性格和富于冲突情境的抽象目的,这些目的在显示自己和实现自己的过程中互相影响,互相制约,——这一切都要在瞬息间陆续地外现出来。这里还要加上人物在超意志和实现意志之中各自活动,互相冲突,但终于得到解决,归于平静的这一整套齿轮联动机器的出自内因的终极结果,它也要展现在眼前。

对这种新内容的掌握方式,象我已经说过的,戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解(互相转化)的统一。①

① 在戏剧导论的这一节中,黑格尔把他的辩证法应用到戏剧理论里。戏剧表现人物动作,而动作的生展必通过矛盾对立(冲突)。由于他的辩证法是唯心主义的,虽提出矛盾对事物发展的重要性,却又强调矛盾必须通过和解或调和来解决。对立两方面依他看各有片面性,都须否定掉,但是否定的方式不是由这一方面克服另一方面,而是两方面的片面性都要否定掉,经过和解,各有所弃,各有所存,统一起来就达到发展的较高阶段。

1．这里首先可以确定的就是戏剧体诗在什么时代才可以成为一个主要诗种而发挥作用。戏剧是一个已经开化的民族生活的产品。事实上它在本质上须假定正式史诗的原始时代以及抒情诗的独立的主体性都已过去了。戏剧之所以要把史诗和抒情诗结合成一体，正是因为它不能满足于史诗和抒情诗分裂成为两个领域。要达到这两种诗的结合，人的目的，矛盾和命运就必须已经达到自由的自觉性而且受过某种方式的文化教养，而这只有在一个民族的历史发展的中期和晚期才有可能。所以一个民族的早期的伟大功业和事迹一般都是史诗性多于戏剧性的，它们大半是对外族的征讨，例如特洛伊战争，中世纪民族大迁徙的浪潮，十字军东征之类；或是民族对外敌的防御战，例如波斯战争。只有到了较晚时期，才出现比较独立的单枪匹马的个别英雄人物，由自己独立地定出目的和实现这个目的。①

2．其次，关于史诗原则和抒情诗原则的统一，我们可以提出以下一些看法。

史诗就已经把一个动作（情节）摆在我们眼前，但是把这动作当作一个民族精神的实体性的整体所采取的客观的具体的行动和事迹的形式，其中主体的意志和个别目的与环境的外在情况及其阻力保持着平衡。在抒情诗里却不然，是主体凭它的独立的内心活动自己站出来表现自己。

2a）戏剧如果要把史诗和抒情诗这两方面因素都结合在它自己身上，它首先就要象史诗那样，把一件事，行为或动作摆在眼前

① 这一节说明戏剧既是史诗和抒情诗的统一，它就只能产生于一个民族历史发展的中期和晚期，其时人们对行动已有自觉性。

供观照,但是特别重要的是要把外在因素剔除开,用自觉的活动的主体来代替外在因素,作为行动的原由和动力。事实上戏剧不能落到抒情诗只顾到内在因素而和外在因素对立起来的地位,而是要把一个内在因素及其外在的实现过程一起表现出来。因此,事件的起因就显得不是外在环境,而是内心的意志和性格,而且事件也只有从它对立体的目的和情欲的关系上才见出它的戏剧的意义。但是个别人物(主体)也不能停留在独立自足的状态,他必须处在一种具体的环境里才能本着自己的性格和目的来决定自己的意志内容,而且由于他所抱的目的是个人的,就必然和旁人的目的发生对立和斗争。因此,动作总要导致纠纷和冲突,而纠纷和冲突又要导致一种违反主体的原来意愿和意图的结局。在这种结局中人物的目的,性格和冲突的真正内在本质就揭示出来了。这种在凭自己独立发出动作的个别人物身上发生作用的实体性因素原是史诗原则中的一个方面,现在在戏剧体诗的原则里也很活跃地起作用。[1]

2b) 所以不管个别人物在多大程度上凭他的内心因素成为戏剧的中心,戏剧却不能满足于只描绘心情处在抒情诗的那种情境,把主体写成只在以冷淡的同情对待既已完成的行动,或是寂然不动地欣赏,观照和感受,戏剧必须揭示出情境及其情调取决于个别人物性格,这个别人物抉择了某些具体目的作为他的起意志的自我所要付诸实践的内容。因此,在戏剧里,具体的心情总是发展成为动机或推动力,通过意志达到动作,达到内心理想的实现,这样,

① 这一节说明戏剧体诗和史诗的区别和联系,区别在于个别人物的主体因素在史诗里不起作用而在戏剧里则起重要的作用,联系在于史诗和戏剧都必须表现客观的实体性的因素。实体性即事物的内在本质,用普通话来说,就是行动所依据的道理或理想。

主体的心情就使自己成为外在的，就把自己对象化了，因此就转向史诗的现实方面。但是这种外在的显现却不只是出现在客观世界里的一个单纯的事件，其中还包含着个别人物(主体)的意图和目的。动作就是实现了的意志，而意志无论就它出自内心来看，还是就它的终极结果来看，都是自觉的。这就是说，凡是动作所产生的后果是由主体本身的自觉意志造成的，而同时又对主体性格及其情况起反作用。全体现实对自决的个别人物(主体)的内心生活的这种持续不断的关系(这种个别人物既是这种现实的基础，反过来又把现实吸收进来)正是在戏剧体诗中起作用的抒情诗的原则。[①]

2c) 只有这样，动作才能成为戏剧的动作，才能成为内在的意图和目的的实现。主体和这些意图和目的所面对的现实融成一片，使它成为他自己的一部分，要在其中实现自己，欣赏自己，而且以整个人格对凡是由自我转化于客观世界的一切负完全责任。戏剧中的人物摘取他自己行动的果实。

但是戏剧的旨趣既然只限于内在目的，而这内在目的的主体也就是发出动作的个别人物，那末，就只有与这种自觉决定的目的有本质关系的外在材料才能用在戏剧的艺术作品里，所以戏剧首先比史诗较抽象(有选择)。这可以从两方面来看。第一，动作既然是由人物自己决定的，即从他的内心源泉流出的，它就无须有史诗所要有的那种要向四面八方伸展的广阔的完整的世界观作为先决

① 这一节说明戏剧与抒情诗的区别和联系：区别在于抒情诗只流露主体的内心生活而戏剧则须使主体内心生活发展成为意志和行动，行动又必有结果；联系在于戏剧所写的全部现实毕竟与主体内心生活有着持续不断的关系。最后一句括弧中的插句原文很晦涩，英法俄三种译法又各不相同，这里从俄译。用简单话来说，插句的意思只是“剧中人物和客观世界互相影响”。

条件，它的动作却集中在主体定下目的和实现这目的时所处的比较确定的简单环境里。其次，戏剧中的个别人物的性格也不象史诗中的那样把全部民族特性的复合体都展现到我们眼前，而是只展现与实现具体目的的动作有关的那一部分主体性格，这个目的即剧中的主旨要超出个别人物所特有的广度，个别人物显得只是这个目的的活的器官和灌注生气的承担者。如果个别人物性格要向许多方面广泛地展现出来，而这些方面与动作这个集中点毫无关系或是只有很疏远的关系，那就会成为赘疣。所以就发出动作的个别人物性格来看，戏剧体诗也比史诗较单纯，较集中。这种差别在人物的数目多少和彼此之间的差异上也可以见出。像上文已说过的，戏剧的发展并不以一个民族的全部现实情况为基础，所以无须揭示这种情况中多方面的差异如社会地位，性别，年龄和职业等等，但是必须使观众的眼光集中到某一个具体目的及其实现上，与此不相干的客观方面的节外生枝，不但惹人厌烦，而且有害。[①]

其次，一个动作的目的和内容只有在下述情况下才能成为戏剧性的：由于这种目的是具体的，带有特殊性的，而且个别人物还要在特殊具体情况中才能定下这个目的，所以这个目的就必在其他个别人物中引起一些和它对立的目的。每一个动作后面都有一种情致在推动它，这种推动的力量可以是精神的，伦理的和宗教的，例如正义，对祖国，父母，兄弟姊妹的爱之类。这些人类情感和活动的本质意蕴如果要成为戏剧性的，它(本质意蕴)就必须分化

① 这一节说明就人物性格来看，戏剧比史诗较抽象，较集中。史诗人物须代表一个民族各个方面的性格特征，而且他们的行动要涉及广泛的世界情况。戏剧则从个别人物的目的与动作及其结果着眼，与此无直接关系的一概抛开。

成为一些不同的对立的目的，这样，某一个别人物的动作就会从其他发出动作的个别人物方面受到阻力，因而就要碰到纠纷和矛盾，矛盾的各方面就要互相斗争，各求实现自己的目的。真正的内容，真正普遍发生作用的动力所以是一些永恒的，自在自为的（绝对的）伦理的力量，是生动的实在界中的一些神，总之，它就是神性和真理，——但不只是静止的，像雕刻出来的那样寂然不动，泰然自得地停留在福慧中的神，而是在社会中作为人类个性的内容和目的，作为具体存在物而号召行动的处在运动中的神。

不过神性的东西如果形成动作的客观外在情况中最内在的客观真实（像上文所说的），我们就要提到第三点：决定上述纠纷和冲突的过程及其终局的就不是那些互相冲突的个别人物，而是自成整体的神性本身；所以不管哪一种戏剧都要显示出一种必然性在起活跃的作用，单凭它本身就足以解决每一种斗争和矛盾。[①]

3．所以对创作主体（即诗人）所提出的首要的要求就是：他必须彻底洞察到人的目的，斗争及其终局是以内在的普遍的力量为根据的。他应该意识到在哪些矛盾和纠纷里，按照事物的本质，会有某种动作出现。这可以从两个方面来看，一是剧中人物主体方面的情欲和个性，二是一般人的计谋和决定的内容与外界具体情况和环境。同时他还应认识到究竟是哪些统治的力量对人所完成的事分配理所应得的一份。在人胸中动荡的推动人动作的那些情欲究竟是正确的还是错误的，这对戏剧体诗人应该是一目了然

① 这一节是黑格尔戏剧理论的中心：戏剧必须有冲突（矛盾）才能发展。冲突的根源在于普遍永恒的理想（即所谓"实体性的东西"，"神性的东西"）分化成为由不同的个别人物所抱的具体特殊目的，导致不同的具体特殊动作，因此导致矛盾对立和冲突，结果对立各方的片面性都以调和的方式被否定掉，因而显出永恒正义的胜利。

的。这样,普通眼光所视为由黑暗,偶然和混乱统治着的东西对于诗人却显示出绝对理性在实在界的自我实现。所以戏剧体诗人不应对人类心灵深处只有模糊的认识,而在思想方式和世界观方面也不应片面固执任何排它性的心情和狭隘的偏私态度。他应该有最开朗最广阔的胸襟。事实上在神话史诗里,性质有区别的,而因为经过多方面的实际的个别具体化,在意义上就变得模糊不清的那些精神力量,在戏剧里却按照它们的单纯的实体性的内容,作为个别人物的情致而互相对立地出现着,而戏剧的任务就是解决或消除这些在不同的个别人物身上各自独立化的那些精神力量的片面性。这些片面的精神力量在悲剧里以敌对的方式彼此对立,在喜剧里则直接由它们自己互相抵消来取得解决。①

(二) 戏剧的艺术作品

其次,关于戏剧作为具体的艺术作品,我要提出的要点约略如下:

第一,戏剧的整一性,在这方面戏剧与史诗和抒情诗的区别,

第二,戏剧各部分的结构和发展,

第三,戏剧的外在因素:语文,对话和音律。

1. 关于戏剧的整一性方面可以确定出来的最重要最普遍的原则,我们要联系到上文已提到的戏剧体诗要比史诗较紧凑这一事实来研究。史诗尽管也用某一个别事件作为达到整一性的关键,

① 这一节要求戏剧作者彻底认识到剧中人物在定下目的,采取行动以至达到结局的过程都依据普遍的精神力量,以及不同人物各依普遍精神力量的某一片面所导致的矛盾冲突,戏剧的结局要消除坚持某一对立面的片面性。

这一个别事件却以广泛的民族实际情况作为它向多方面伸延的广阔基础，所以它可以分散成为许多穿插的事件，各有客观的独立自在性。某些种类的抒情诗由于相反的原因，也可以现出与史诗类似的松散结构。但在戏剧体诗里却不然，一方面由于上文所说的那种史诗民族基础已经消失，另一方面由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身份表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础，这就使全部作品必然比较紧凑。这种较紧凑的结构在性质上既是客观的也是主体的：说它是客观的，是就个别人物们在斗争中所要实现的那些目的的主要内容来看；说它是主体的，因为本身有实体性的内容意蕴在戏剧里是作为一些个别人物的情欲而显现的，所以成功或失败，幸福或灾祸，胜利或覆灭，按照他们的目的来看，都基本上是这些个别人物本身的事。

这方面定得较详细的规则就是已往文献所提出的著名的关于地点，时间和动作的三种整一性。①

1 a）一个动作（情节）只能有一个不可更动的固定的**地点**，这是法国人从古代悲剧和亚里士多德的言论中抽绎出来的严格规则之一。但是亚里士多德只就悲剧说过（《诗学》第五章），悲剧的动作至多不能超过一天的时间，他并没有涉及地点的整一性，就连古代

① 三种整一性过去都译为“三一律”，德文 Einheit 只译为“一”不甚确切，因为这个词包括“单一”和“完整”两个意义，所以改译为“整一性”。关于地点，时间和动作（情节）的三种整一性，西方戏剧理论家历来争论不休，可参看亚里士多德，高乃伊和莱辛等人关于这个问题的论著。黑格尔的看法是比较辩证的。他只侧重动作（情节）的整一（亚里士多德也是如此），把它结合到戏剧的冲突来看，动作的整一性要求写出冲突的产生，转化和解决的全部发展过程。同时，黑格尔指出古典型的戏剧和近代浪漫型的戏剧在整一性问题上的差异及其原因。

诗人们也没有按照法国人的严格意义去遵守这条规则，例如埃斯库洛斯的《复仇的女神们》里和梭福克勒斯的《阿雅斯》里，剧景场所都更换过。近代戏剧体诗要表现的一般是一系列的丰富的冲突，人物性格，穿插的次要人物和派生的事件，总之，是一种由于内在的丰满性而需要扩展外在环境(场所)的动作，所以尤其不能屈从抽象的地点整一性的约束。按照浪漫型的创作方法来说，近代诗一般在外在情境方面比较丰富多采，也比较任意，所以就让自己从这个规则中解放出来了。但是如果动作真是集中到很少几个巨大动因上，因而在外在环境上也就可以很简单，不需要更换许多表演地点，在这种情况下，不更换地点就是对的。这就是说，不管纯然刻板式的地点规定多么错误，其中毕竟至少还有一个正确的看法：没有理由而经常反复更换地点，就必然不恰当。因为一方面戏剧动作的集中也应该在外在因素方面表现出来，戏剧与史诗相反，在史诗里地点应该有较大的随宜处理和较多的更换；另一方面戏剧不像史诗那样只诉诸内心的想像，而是要使观众亲眼直接看到。在想像里搬动地点比较容易，在实际看戏中我们却不应过分给想像力制造麻烦，要求它接受与亲眼见证相冲突的东西。例如莎士比亚在他的悲剧和喜剧的作品里都经常换景，在舞台上立一块牌子标明某一场是在某个地点，这只是一种很笨拙的办法，而且经常是一种干扰。因此，地点的整一性至少在易于理解和方便合式这两点上是值得推荐的，它可以避免一切不清楚的地方。但是想像力在很多的地方当然也有权不受纯凭经验的看法和描写要逼真这一原则的约束。在地点问题上最妥当的办法是采取中庸之道，既不歪曲现实，也不拘泥于现实。

1b）这种中庸之道也适用于时间的整一性。在观念里固然不难把一些长段落的时间摆在一起来想，而在肉眼观看中却不能把几年的时间那样飞快地阅历遍。所以动作如果在它的全部内容和冲突上都很简单，它从斗争到结局所占的时间也最好要紧凑些。但是动作如果需要许多不同的人物参加，而这些人物的发展阶段又需要许多在时间上先后隔开的情境，那就绝对不可能遵守一种形式上的时间整一性，规定出一种刻板式的期限。如果一部剧本因此破坏了时间整一性就被排斥出戏剧的领域，那就无异于把感性的实际情况的散文观点提升为对诗的真实进行最后裁判的标准了。有人说，戏剧的观众一场只能看上几个小时，戏的情节也就只能发生在几个小时以内，才能使观众一口气就看遍，这是一种单凭经验的似是而非的看法，是最不足为凭的。事实上凡是费最大气力去按照时间的整一性写剧本的诗人往往在其它方面陷入最坏的不近情理的毛病。

1c）真正不可违反的规则却是动作的整一性。不过这种整一性指的究竟是什么，可以引起很多的争论。所以应详细说明它的意义。一般说来，每一个动作都必有一个它所要实现的具体的目的，因为只有在动作中，一个人才积极地投入具体的现实界，而在这现实界中连最普遍的东西也马上就要经过凝聚和界定，转化为特殊的现象。所以动作的整一性的关键就在动作目的的实现，这个目的本身是确定的（具体的），是在特殊的环境和情况之中具体地达到终点目标的。但是我们已经说过，戏剧动作的情境使个别人物的目的要从其他个别人物方面受到阻力，有一个同样要求实现的对立的目的在挡住它达到实现的路，于是这种对立就要产生互

相冲突和纠纷。因此,戏剧的动作在本质上须是引起冲突的,而真正的动作整一性只能以完整的运动过程为基础,在这个运动过程中,按照具体的情境,人物性格和目的的特性,这种冲突既要以符合人物性格和目的的方式产生出来,又要使它的矛盾得到解决。这种解决必然也像动作本身一样既是主体的,又是客观的。这就是说,一方面互相对立的目的之间的斗争得到了平衡,另一方面个别人物们把他们的整个意志和生存或多或少地放在他们所要完成的事业里,使得这事业的成功或失败,全部或部分的实现,所导致的必然的毁灭或和显然对立的目的达成和平协调,也就是决定当事人应得的一份,①因为他原已把自己和他被迫要做的事业紧密联系在一起了。因此,戏剧的真正结局,只有在剧中人物和全剧的关键即动作的目的和旨趣完全等同起来,紧密结合在一起的情况下才有达到的可能。

动作的整一性应该谨严还是松散,要看发出动作的各种人物之间的差异和矛盾是简单还是复杂(即包含许多穿插的动作和次要的人物)来决定。例如喜剧有多方面的错综复杂的情节,就无须像悲剧那样紧凑,悲剧的情节发展大半是比较单纯的。不过浪漫型的悲剧要比古典型的悲剧情况较为复杂,在整一性上也较为松散。但是就连在浪漫型的悲剧里穿插的事件和次要的人物彼此之间的联系也应该是一目了然的,和戏剧的结局也应该在题旨制约之下紧密配合而形成圆满的整体。例如莎士比亚的《罗米欧与朱利

---

① 应得的一份原文为Los,这个词也有"命运"的意思,黑格尔向来反对宿命论,所以从这个词的本义译为"应得的一份",全句的意思是剧中人物对于最后的结果是"自作自受"的。

叶》中的动作背景固然是两个家族的不和，而这种不和却是处在两个恋爱的男女及其目的和结局之外的，并不是动作所围绕的中心，莎士比亚在全剧收场时对两家不和的结局却仍与以应有的尽管是轻淡的注意。同理，在《哈姆雷特》里，丹麦王国的结局也只是一种次要的题旨，但是通过浮丁伯拉斯的上场，它还是得到照顾而达到圆满的结局。

在某些解决冲突的收场里当然也有可能产生新的题旨和冲突，但是剧情所围绕的那个冲突却必须在已完成的作品里得到解决。梭福克勒斯根据忒拜神话体系所写的悲剧三部曲就属于这种情况。头一部内容是俄狄普发现自己在路上所杀害的人就是他自己的父亲，第二部是写他平静地在复仇女神的林园里死去，第三部是写安蒂贡的遭遇，这三部曲中每一部都不依存于另外两部而独立地自成一个完整体。①

2. **第二**，关于戏剧的艺术作品的具体的**展现方式**，我们要提出的是戏剧体诗与正式史诗和抒情诗歌在广度，进展过程和场与景的划分这三点上的主要差别。

2a）我们已经说过，戏剧不宜扩展到史诗所必有的那样广度。上文已提出两点基本差别：一种是戏剧不像史诗那样描述整个世界情况，另一种是戏剧只突出它的基本内容所产生的单纯的冲突，此外还要加上另一个基本差别：这就是一方面史诗作者为着便于读者观照所必须以缓慢步伐详细描述的情节在戏剧表演里却大半要省略去，另一方面戏剧的主要因素不是实际行动而是内心情欲的展现。内心生活和广阔的实际现象不同，它凝聚于一些单纯的

① 梭福克勒斯的三部曲参看第一卷240页注；289页注①；和280页注①。

情感,判断和决定之类，在另一点上戏剧也和史诗不同，它不把许多事件互相外在地并列起来，也不把它们看作过去的事,它运用了抒情诗的原则,以集中的方式描写情感和思想在现在时的生展、而且由剧中人物亲口说出来。此外,戏剧体诗也不满足于只揭示一个情境，它要展现出心情和精神的荒谬背理的因素也在作为各种人物的各种情况和目的的整体中的一部分而起作用，这些人物在他们的行动中同时把内心活动表现出来，所以比起抒情诗来，戏剧又以大得多的广度使不同时因素同时并现而结合成为圆满的整体。一般说来，这三种诗之间的关系是戏剧处在史诗的广泛伸展和抒情诗的集中紧凑之间。[1]

2b）其次,这种外在的宽窄比例还有一层较深的意义,那就是戏剧和史诗在进展的方式上是对立的。上文已经说过,史诗着重客观世界的原则,一般要求以较慢的速度进行描述,而且还要由于实际阻力而进行更慢。乍看起来,戏剧体诗在描述过程中要使某一个人物性格及其目的与其他人物性格及其目的互相对立，好像在原则上也须遇到这种停顿和阻碍；但事实却正与此相反，真正戏剧性的进展是奔向最后结局的不断前进。简单的理由就在冲突形成了突飞猛进的转折点。所以一方面一切进展都奔赴冲突的爆发，另一方面互相对立的心情，目的和活动的决裂和矛盾也急须达到一种和解,急须达到最后结局。但是这并非说,戏剧的美就在于进展步伐飞快,与此相反,戏剧体诗应该让自己不慌不忙地把一个情境及其所包含的一切动机都仔细描述出来，但是不能帮助动作情

① 这一节说明戏剧在广度上比史诗较窄、比抒情诗又较宽。

节进展反而阻挡进展的穿插场面却是违反戏剧性的。[1]

2c）最后，戏剧作品发展过程的划分要很自然地依据戏剧运动这个概念本身所划分出的主要阶段。关于这一点，亚里士多德在《诗学》第七章里早就说过："一个整体要有头，有中部，有尾。头就是本身必然的，不依存于其它部分，而其它部分却都要从头产生出来，要依存于头；尾与头对立，它依存于其它部分而成为必然的，而它本身却不须再继续下去。至于中部则是既从其它部分产生出来而又产生其它部分的。"但是在经验性的实际情况中，每一个动作都有许多先行条件，所以很难断定真正的开头究竟从哪一点起。不过就戏剧动作在本质上要涉及一个具体的冲突来说，合式的起点就应该在导致冲突的那一个情境里，这个冲突尽管还没有爆发，但是在进一步发展中却必然要暴露出来。结尾则要等到冲突纠纷都已解决才能达到。落在头尾之间的中部的则是不同的目的和互相冲突的人物之间的斗争。在戏剧里上述三个不同的部分就是动作情节本身的三个阶段，整个大动作情节中的小动作情节，所以用Akte来称呼它们很合式。[2]现在人们有时又把它们叫做Pausen（停顿），有一位国王看戏要不断地一气看下去，一遇到"停顿"就责备他的剧团总管。

关于幕的数目，每部戏剧分三幕最合式，第一幕揭示冲突的苗头，第二幕生动地展现互相差异的旨趣的互相冲突斗争和纠纷，最后第三幕到矛盾的顶点就必然达到解决。古代戏剧体诗人一般都采取这样自然的划分。埃斯库洛斯的三部曲可以用来作为一种

① 这一节说明在动作情节的进展速度上史诗较慢而戏剧较快。

② 西文Akte有两个意义，一个是"动作"，另一个就是整部戏剧所分成的"幕"。

类比，其中每一部曲各自形成一个完满的整体。在近代戏剧体诗中，西班牙人主要分三幕，英、法、德三国人却大半分五幕，其中第一幕照例用来说明剧情，中间三幕详细揭示各种冲击和反冲击以及对立各方的纠纷和斗争，最后第五幕则达到冲突的完全解决。[①]

3. 最后，我们还要讨论戏剧体诗所要运用的外在手段（媒介），这只就剧本本身来说，还不谈实际上演。这些外在手段只有三种，第一是一般对戏剧合式的特种语言，其次是独白和对话之类的区分，第三是音律。上文已屡次说过，戏剧的主要因素不是实际动作情节，而是揭示引起这种动作的内在精神，这不仅涉及发出动作的人物及其情欲，情致和决定的互相影响和调解，也要涉及动作在斗争中和结局中所带有的普遍意义的性质。这种内在精神，就它在诗里作为诗而表现出来的来说，最好用诗的语言来表达，因为诗的语言是表达情感和思想的最富于精神性的工具。

3a）戏剧体诗既然是史诗与抒情诗的综合，戏剧的语言也就要同时运用这两种诗的语言因素，特别在近代戏剧里宜于用抒情诗的语言因素，尤其是因为主体性格沉浸于返躬内省，在作出决定和发出动作中对自己的内心生活始终是自觉的。不过内心生活的吐露如果是戏剧性的，就不只是捉摸飘忽不定的情感，回忆和感想，而是始终要保持内心生活与动作的联系。

与这种主体情致相对立的还有作为史诗因素的客观存在的情致[②]，特别是针对听众的那种展现各种关系，目的和人物性格中的

① 这一节论戏剧进程段落的划分，黑格尔引用了亚里士多德的剧情分头尾中三段的论断而把自己的戏剧冲突论穿插进去。他认为戏剧最好分为三段：冲突的起源，冲突的爆发，冲突的解决。

② 客观存在的情致指普遍理想，即个别主体情致的依据。这是客观唯心主义哲学才有的东西。

实体性因素。但是这一方面大半也可以采取抒情诗的语调，只要不脱离动作而独立出现，它还是戏剧性的。此外，戏剧还可以保留史诗的第二种遗迹，例如叙事中夹报告，战争屠杀只凭口头描述而不如实地展现在目前之类，不过这类穿插在戏剧里既要紧凑生动，又要显出对动作情节进展本身的必要性。

最后，真正的**戏剧性**在于由剧中人物自己说出在各种旨趣的斗争以及人物性格和情欲的分裂之中的心事话。正是在这种话中抒情诗和史诗的两种不同的因素可以渗透到戏剧里而达到真正的和解。有些本来在情节之外发生的事件也可以参进来，也用相应的语言来表达，例如人物入场和出场的预报，人物的外貌和仪表往往由旁人点出之类。

在上述这些方面都有一个主要的差别，即所谓自然主义的表现方式与遵循陈规的戏剧语言及其修词伎俩的对立。在近代，狄德罗，莱辛以及少年时期的歌德和席勒都特别主张真实自然，莱辛凭他的渊博的文化修养和精微的观察，席勒和歌德则凭他们对粗鲁而坚强的自然生动的作风的偏爱。他们都指责人和人的交谈竟像在希腊悲剧和喜剧以及法国戏剧里那样不自然（对法国戏剧的指责倒是正确的）。但是从另一方面看，这种真实自然如果走到依样画葫芦的极端，也很容易流于枯燥的散文气息，因为这样就不能使人物把他们的心情和动作中的实体性的意蕴展现出来，而所表现的只是人物个性中直率粗鲁的方面，对自己和自己的情况没有较高的意识，所以不能有较高的表现方式。剧中人物愈是停留在自然状态里，他们也就愈干燥无味。因为人在自然状态在谈话和争论中的仪表主要是出自一些**分散孤立的人身**，如果按照这种人

的直率的特殊的样子来描绘他们，他们就显不出什么实体性的形像了。按照事物的本质来说，这里所讨论的问题涉及粗陋和拘谨的分别。这就是说，如果粗陋出自分散孤立的人，这些人听任一种无文化教养的思想感情的直接驱遣来表达自己；拘谨则与此相反，拘谨的人对待有关对人格的承认和尊敬以及爱情，荣誉之类事项，只凭抽象的一般性和形式主义，而不管它们是否表现出某种客观内容。在这种专重一般性的形式主义与上述无教养的分散孤立的人们的自然表现这二者之间，还有一种既不专重形式又有个性的真正的一般性，这种真正的一般性综合了人物性格的具体性与思想和目的的客观性，[①] 所以真正的诗要把直接现实中具有特征和个性的东西提高到起净化作用的普遍性领域中去，而且特殊与一般这两方面互相和解（达到统一）。对于诗的语言，我们也觉得它既不能脱离现实生活及其真实的特征，又要提高到另一领域，即艺术的理想领域。希腊戏剧，歌德的晚年作品以及席勒的部分作品所用的语言，就符合这个标准。莎士比亚的语言也以他所特有的方式做到了这一点，尽管莎士比亚遵照当时英国舞台的实际情况，在语言方面往往不得不听任演员的自由创造力。[②]

3b）其次，戏剧的表现方式还细分为合唱，独白，对话三种。合唱和对话的区分特别是在古代戏剧中形成的，近代戏剧已放弃了这个区分，在古代戏剧中由合唱队表达的东西在近代戏剧中已由剧中人物自己来说出了。合唱队和剧中人物及其内心的和外在的

① “客观性”指具有客观存在的实体性因素或民族的宗教伦理或政治的理想。

② 这一节说明戏剧的语言应是诗的语言，既要有现实生活的基础，又要提高到艺术的普遍性和理想性。自然主义和形式主义的两极端都是黑格尔所反对的。

斗争不同，它所表达的是一般性的感想和情感，时而具有史诗所表现的实体性因素，时而具有抒情诗的奔放激昂的情绪。在独白里剧中人物在动作情节的特殊情况之下把自己的内心活动对自己表白出来。所以独白特别在下述情况中获得真正的戏剧地位：人物在内心里回顾前此已发生的那些事情，返躬内省，衡量自己和其他人物的差异和冲突或是自己的内心斗争，或是深思熟虑地决策，或是立即作出决定，采取下一个步骤。

但是全面适用的戏剧形式是对话，只有通过对话，剧中人物才能互相传达自己的性格和目的，既谈到各自的特殊状况，也谈到各自的情致所依据的实体性因素。这种针锋相对的斗争促使实际动作向前发展。在对话的表现中可以区分出主观情致和客观情致。主观情致较多地属于偶然性的特殊情欲，有些是隐而未发的，很简略地暗示出来的，有些是尽情倾吐出来的。要用动人的场面来激发情感的诗人特别爱利用这种主观情致。但是不管诗人多么费力尽量描绘私人的痛苦和粗野的情欲或是未经调解的内心斗争，他的真正打动人类情感的力量却远不如通过同时揭示出客观内容意蕴的那种客观情致。举例来说，歌德的早年作品尽管内容很深刻，场面对话很自然，但是就大体来说，给人的印象却很浅。同理，如果爆发出来的是未经调解的激烈的内心冲突和毫无节制的狂怒也很难打动一个感觉健全的人，特别是恐怖情景的效果不是使人感到温暖，而是使人灰心丧气。诗人尽管把情欲写得淋漓尽致，也是枉然，他只能使人肝胆俱碎，只好掉头不顾，因为他的描绘缺乏艺术所不能缺乏的实在的积极的东西，即矛盾的和解。古代诗人却不然，他们在悲剧作品里主要通过客观情致来产生影响。根据古

人的要求，这种客观情致也不能不顾人物的个性。席勒的戏剧作品也表现出这种伟大心灵的情致,让这种情致渗透到诗的整体,成为动作情节的基础而表现出来。特别由于这个缘故，席勒的悲剧作品在舞台上演获得了持久的效果,就连在今天也还没有衰退。凡是能产生普遍的，深刻的持久效果的作品都要专靠动作情节中的实体性因素——作为明确内容的是伦理的力量，作为形式的是心灵和性格的伟大,在这方面出类拔萃的还是莎士比亚。①

3c) 最后,关于音律,我只约略提几点看法。戏剧所用的音律最好是处在平静的有规则的流畅的六音步格和抒情诗所用的比较断断续续的崎岖突兀的,以音节为基础的格律这二者之间②。在这方面最好的是抑扬格。因为抑扬格是前进运动的节奏，要把步伐放慢时就参用抑抑扬格,要显得沉重时就参用扬扬格,所以它是动作进展过程的最适合的陪伴，而且六音步格特别能使高尚的有节制的情绪表现于较庄严的音调。在近代西班牙诗人中常用的是四音步的平静缓慢的扬抑格,时而结合错综复杂的字首韵和脚韵,时而不押韵,最适宜于表达丰富茂盛的想像以及微妙的辩论分析,这些场合都倾向于放慢而不是加速动作情节的进展。此外，他们还参用十四行体和八行体，这很宜于表达隽妙的抒情韵味。法国人所用的亚力山大格③也很适宜于在形式拘谨的应酬场合用演说式的修词来表达时而是有节制的时而是激昂的情绪。法国戏剧作者

① 这一节说明合唱，独白和对话在戏剧中的作用，特别指出主观情致和客观情致的分别，专靠私人痛苦和粗野情欲这种主观情致因素来激发情感，其效果远不如具有实体性的客观情致的效果那样普遍,深刻而持久。

② 参看本卷“诗的音律”部分。

③ 亚力山大格(Alexandriner),每行十二音的抑扬格。

就致力于用巧妙的方式来发展这种拘守陈规的表达方式。现实主义的英国人却不同，还固守他们的抑扬格。在这一点上我们德国人也在仿效英国人。关于抑扬格，亚里士多德早就说过(《诗学》第五章)，它是最适合于谈话(口语)的格律，但是英国人没有沿用希腊人的三音步格，他们比较自由地处理抑扬格，使它的调子不那么哀伤。

(三) 戏剧的艺术作品对听众的关系

诗的语言和音律的好坏对于史诗和抒情诗固然也重要，对于戏剧体诗则起着决定性作用。因为戏剧所涉及的是情思，性格和动作，这些都要以生动的实际情况出现在我们眼前。例如西班牙诗人卡尔德隆有一部喜剧充满着词藻意像的游戏，时而玩弄巧智，时而虚浮夸张，在音律上用的是变化多端的繁复的抒情诗的格律，单凭这种表现方式就很难引起听众的普遍的同情共鸣。由于戏剧所描绘的是可以感官接受的近在目前的情景，它在内容和形式的其它方面都和听众有远较直接的关系。现在也约略地谈一下这种关系。

科学著作与史诗和抒情诗都同样要有一种本行的听众，否则著作或诗是为谁写的问题就无关重要，听诸偶然。一个读者如果对一本书不喜欢，他就可以把它扔到旁边去，正如一幅画或一座雕像如果不合他的口味，他也就掉头不顾一样。在这种情况下，作者可以自宽自解地说，他的书本来就不是为这种人或那种人写的；对戏剧的听众却不能这么说。写剧本所针对的听众却在场看它上演，作者对他们就有一种义务。听众既有权鼓掌，也有权喝倒采；因为

他们是一个坐在目前的集体，剧本就是为他们上演的，规定在这个地点和这个时间，来享受一番生动的场面。他们是作为一个集体聚会在此，为着进行裁判的，而这个集体的成员又是非常复杂的，在文化教养，兴趣，习惯的文艺趣味，嗜好等等方面都各不相同。所以如果要面面讨好，往往就要有一种恶劣作风和不顾羞耻的本领来对待真正艺术的纯洁要求。对于戏剧诗人就只剩下一条出路：不顾听众。可是这样就永远达不到戏剧所应达到的目的，就不能以戏剧这个特殊方式对听众产生一种特殊的效果。特别是在我们德国人中间，从梯克[①]的时代以来，这种对听众的鄙视已成为风尚。德国作家们要按照各自的特殊个性来表现自己，而不是要拿他的货色去讨好听众和观众。按照德国人的顽强性格，每个作者都想与众不同，来显出自己的独创性，例如梯克和许来格尔兄弟就是如此。他们都抱着一种滑稽玩世的态度，故意不去掌握他们的民族和时代的精神和心情。他们还特别提到席勒，说席勒为着讨好群众，才弹出真正德国人的调子。我们的邻家法国人却与此相反，他们是为目前效果而写作，眼睛经常盯住听众，而听众也是一些毫不留情的尖锐的批评家，因为在法国已经奠定了一种明确的艺术鉴赏的趣味，而在我们德国占上风的却是无政府主义，每个人都像想行就行，想站就站一样，按照他的偶然的、个人的见解，情绪或癖性去赞赏或是诋毁。

但是起决定作用毕竟是戏剧作品本身所特有的性质，它本身要有生气，才能博得它的民族的赞许。所以戏剧作者首先要服从能保证他以艺术方式获得必要的赞许的一些要求，不管其它偶然

① 梯克，参看第一卷86—87页及注，他也写过一些剧本。

的倾向和时代情况究竟如何。在这方面我只能提出一些一般性的看法。

1. 第一，在戏剧动作情节中由互相冲突斗争而达到解决的那些目的一定要是对人类具有普遍意义的旨趣，或是要有在本民族中广泛流行的一种有实体性的情致做基础。但是在冲突的实体性这一点上，普遍人类和某一特殊民族的看法可能彼此相差很远。所以处在某一民族戏剧发展顶峰的某些作品对于其它时代和其他民族却是不可欣赏的。举例来说，我们西方人今天对许多印度抒情诗还感到优美可爱，觉得它们和我们的抒情诗并没有多大差别，但是印度剧本《莎恭达娜》的动作情节的冲突却不是这样[①]。婆罗门教徒因为莎恭达娜没有看见他们而不向他们敬礼，就愤怒起来，向她发出恶咒。这在我们看来就简直是荒谬，因此这部奇妙的诗尽管有许多优点，我们对它的动作情节的本质性的中心出发点毕竟不能感到兴趣。西班牙剧作家们用私人荣誉为主题的那种尖锐的因果衔接方式与此也类似，那种阴森恐怖的场面使我们在思想感情深处受到伤害。我回想起一个事例，过去曾有人企图在德国上演一部德国人素不熟习的卡尔德隆的剧本《秘密的侮辱，秘密的报复》，正是为上述原因而遭到彻底失败。属于同类性质但描述了人类深刻冲突的另一部悲剧《医生治疗他自己的荣誉》，经过改编，换了名称叫《坚贞的王子》，观众还是不能欣赏，拦路虎就是它所依据的那种僵化的抽象的天主教的教义。代表与此相反方向的是莎

① 《莎恭达娜》(Sakountala)，印度最著名的剧本，作者是卡立达莎(Kalidasa)，公元前一世纪人物。剧中女主角是一个王后，因为无意中触犯了婆罗门教徒，受到宗教的诅咒，就被国王遗弃，逃到深山野林，教养儿子。后来她找到了一度遗失掉的国王和她定情的礼物(一个环子)，终于和国王言归于好。全剧抒情色彩很浓。

士比亚的悲剧和喜剧，这些作品的听众日益增广，因为它们尽管具有民族的特点，其中占很大优势的却是普遍人类的旨趣。凡是在莎士比亚不受欢迎的地方，那里民族艺术的清规戒律总是既狭隘而又特殊，所以人们对莎士比亚的作品不是干脆排斥，就是横加摧残。关于古代戏剧，如果除掉舞台上演方面古代一些习惯方式已经改变和某些民族的观照方式和现在的不同以外，我们不去向古人去要求近代的主体内心生活的深度和描写性格特征的广度，那么，莎士比亚的那些优点在古代悲剧中也就会可以看到，在题材方面古代戏剧在任何时代都不会丧失它们的效果。一般说来，一部戏剧作品如果所写的愈不是具有实体性的人类旨趣，而只是由某一民族的时代风尚所决定的非常特殊的人物性格和情欲，那么，不管它有多少其它优点，它也就愈易消逝。①

2. 其次，上述普遍人类的目的和动作必须以诗的方式加以个别具体化为有生命的实际存在。戏剧作品不仅要表现观众也应该有的那种生命意识，而且还要使作品本身成为由情境，情况，人物性格和动作情节形成的一种有生命的实际存在。

2a) 关于摆在目前的动作情节所涉及的地点环境，风俗，习惯以及其他外在因素，我在上文②已经详细谈过，戏剧的个别具体化不外采取两种方式：或是完全用诗的方式写得生动有趣，使我们把凡是题外的东西都掠过不看，让这种有生命的东西完全吸引住我们的兴趣；或是让上述那些外在因素只以外在形式发生作用，但是

① 这一节强调戏剧应该面向群众，斥责德国剧作家鄙视群众，滑稽玩世，只图表现自我的恶习。面向群众，特别要在题材方面选择人类普遍关心的有实体性的内容。在这里黑格尔又一度用普遍人性论来解释古典作品的广泛吸引力。

② 第一卷第三章B三3，即理想的艺术作品的外在方面对听众的关系。

终于要让其中所含的精神性的普遍的因素占压倒优势。

2b）比这些外在因素更重要的是人物性格的生动具体。人物性格不应该只是一些抽象旨趣的人格化，象我们现代剧作家所惯用的那样，这种确定的情欲和目的的抽象化简直不会产生效果。但是表面的个别具体化也不济事，因为那就会成为寓言式的人物形像，其中内容与形式是互相脱节的。深刻的思想情感和堂皇雄伟的意图和语言也并不能弥补这个缺点。戏剧人物必须显得浑身有生气，必须是心情和性格与动作和目的都互相协调的定型的整体。这里的关键并不在于特殊性格特征的广度，而在把一切都融贯成为一个整体的那种深入渗透到一切的个性，实际上这个整体就是个性本身，而这种个性就是所言所行的同一泉源，从这个泉源派生出每一句话、乃至思想，行为举止的每一个特征。把许多不同的特征和活动串在一起，尽管也形成一种排列成的整体，却不能显出一个有生气的人物性格。有生气的人物性格只能凭诗人的有生气的想像力才能塑造出来，例如梭福克勒斯的悲剧人物就是如此，尽管他们还比不上荷马史诗中的人物那样描绘出丰富的个别具体的特征。在近代最擅长塑造有生气的人物性格的要推莎士比亚和歌德。至于法国剧作家们特别在他们的早期作品中却满足于对某种类型的人物和某些情欲加以抽象化和公式化，没有写出真正有生气有个性的人物。

2c）第三，单是描绘出有生气的人物性格也不能就算完事。例如歌德的《伊菲琪尼》和《塔梭》在人物性格这方面也写得很出色，但是在最严格的意义上却没有达到戏剧人物所应有的那种生动性。席勒曾批评《伊菲琪尼》，说在这部作品里，伦理的因素，从内

心生出来的东西即心理活动，变成了(代替了)动作，栩栩如在目前，而实际上对在具体情境下的个别人物的内心世界的描绘和表达还不算尽了戏剧的能事，戏剧应该突出不同的目的冲突自己挣扎着向前发展。因此，席勒认为《伊菲琪尼》的发展过程太平静，停顿太多，以至明显地越界到史诗的领域去了。这不符合悲剧的谨严概念。以戏剧方式起作用的是动作情节本身，而不是展现脱离目的及其实现的单纯的人物性格。在史诗里人物性格的广度和多方面性以及环境，偶然事故和遭遇都可以尽量描绘出来，而戏剧却应尽量集中在具体冲突和斗争上。在这一点上亚里士多德说得很对(《诗学》第六章)，"在悲剧里，动作有两个来源，思想状态和性格，但是最重要的还是目的，人物发出动作，并不是要表现自己的性格，而是为着动作的缘故，才把性格带进来。"[①]

3. 这里还要注意到最后一个因素，就是戏剧诗人对听众的关系。史诗在它的真正原始状态中要求诗人在他的客观描述中不露出作为创作主体的自己，只向我们叙述事迹演变的经过；抒情诗的歌者却不然，他们所表现的正是他自己的心情和自己作为主体的世界观。

3a) 戏剧既然把动作情节按照如在目前的感性形状展现在我们面前，剧中人物都各以自己的身份说话和行事，那么，诗人在戏剧里似乎比在史诗里更应该藏在台后了，史诗作者至少还是以叙

---

① 这一段三小节说明戏剧的主题实体性应以诗的方式具体化为外在情况，人物性格和动作情节，外在情况不应过分描绘，写有生命的人物性格却是较重要的，但最重要的还是动作情节。黑格尔追随亚里士多德，把戏剧的重点摆在动作情节上而不摆在人物性格上。他举席勒对歌德的《伊菲琪尼》的批评为例，说明其中只有人物性格而没有动作情节，毕竟不符合戏剧的原则，戏剧的原则是要表现不同的目的互相冲突斗争及其最后的解决。

述故事的身份出现。这种看法其实只有一部分道理。我们一开始就已说过，戏剧的产生是在文化已高度发展的时代，其时诗人无论在世界观还是在艺术修养方面，自觉性都已达到高度的发展。因此戏剧作品不应象史诗那样只从单纯的民族意识产生出来，而诗人只不过是为主题服务而不是表现主体的工具；戏剧作品却应是自觉性和独立创作的产品，因而要见出创作主体的艺术本领和熟练技巧。只有通过创作主体的这个因素，戏剧的创作才可以和史诗对实际动作情节的直接叙述区别开来，达到戏剧所特有的生动具体的艺术高峰。所以对原始史诗作者究竟是谁常有争论，戏剧作者是谁却没有那么多的争论。

3b）但是从另一方面看，如果听众本身保持住艺术的真正意义和精神，他们也就不会接受只表现某一主体的飘忽的幻想和心情，私人的特殊倾向和片面世界观的戏剧作品，他们有权要求悲剧和喜剧的动作情节在发展到结局的过程中要显出绝对理性和真理的实现。在这个意义上，我在上文已向戏剧体诗人提出过一个首要的要求：他必须既能深刻地认识到人类行动和上帝统治世界的本质，又能生动鲜明地表现出一切人类性格，情欲和命运所依据的这个永恒实体。诗人有了这种深刻的认识和独具个性的艺术魄力，他在某些情况之下往往还会要和他那个时代和民族的狭隘的违反艺术的观念发生冲突。但是在这种情况下，冲突的罪过就不在诗人而在群众。诗人自己就只有一个任务，这就是服从推动着他的真理和天才，只要它是真实的，就会保证他获得最后的胜利，因为真理总是会胜利的。

3c）戏剧诗人作为一个人来和他的听众对立，究竟应该有什

么样的限度呢？关于这个问题不能把话说得很死，我只能就一般情况来提醒人们一件事实：在某些时代里，戏剧也曾被利用来积极干预政治，伦理，诗艺，宗教等方面的新时代的观念。亚理斯陀芬在早年戏剧作品里就已反对当时雅典内部情况和帕罗奔尼斯战争；伏尔太也屡次在戏剧作品里传播启蒙运动的原则，特别是莱辛在《纳丹》里竭力宣扬他自己的道德信条来反对狭隘的天主教的教义，在较近的时期里歌德在早年作品里也竭力和德国的生活和艺术的枯燥庸俗气息进行斗争，在这方面席克也多次响应过歌德。如果诗人自己个人的观念确实是站在一个较高的立场上，而不是越出所写动作情节之外的独立意图，即不是把动作情节降低为工具，这对于艺术就没有什么损害。但是诗的自由如果因此受到损害，他所表现的倾向本身尽管是正确的，但是与艺术作品毫不相干，尽管在观众中产生了很大的印象，那么，他所引起的兴趣就只限于题材而不是艺术的。最坏的情况是诗人有意要讨好听众，于是就宣扬在听众中占优势的而却完全错误的倾向，他就对真理和艺术犯下了双重罪过。

最后，对这方面还可以提出一个较具体的看法。在各种戏剧体诗之中，悲剧比起喜剧更不容许诗人主体性格有自由占优势的余地。在喜剧里，一般原则就是要有主体方面的偶然的任意的因素。例如亚理斯陀芬在他的"巴腊霸斯"里[①]就多次涉及雅典听众，有时对当时事件和情况发表他个人的政治见解，对雅典公民进行忠告，有时针对他的政敌和艺术上的论敌对他自己的攻击进行

① 巴腊霸斯(Parabasen)是古希腊喜剧中合唱队走到台前向观众发表意见或就剧情进行评论的部分，实际上就代表作者自己说话。

辩护，甚至不惜畅谈自己和暴露自己的偶然任性的地方[1]。

b）戏剧艺术作品的表演

在一切种类的艺术中，只有诗才不需要用完全外在现象的感性现实。戏剧既不是叙述过去的事迹供人心领神会，又不是表现主体的内心世界中的思想和情感，而是要把摆在眼前的动作情节按照它们现实情况描述出来，所以戏剧不能局限于一般诗所用的表达手段，否则就要和戏剧所特有的目的发生矛盾。眼前的动作情节当然完全出于内心世界，就这一点说，它也就可以完全用语言来表达。但是从另一方面看，动作情节也要在外在现实世界里进行，它就要求用整个人，他的肉体存在及其举止动静，肢体的运动以思想情感现在体肤方面的表现作为表达的手段——来表达人对人的影响以及可能引起的反响。这个把自己摆在现实世界中的人物为着活动，还需要一种外在的环境，即一个具体的场所，所以戏剧体诗对这些外在因素也不能让它们保持原来的偶然状态，而是要把它们看作艺术的素材加以艺术的琢磨。戏剧的场所有时是一座庙宇或其它建筑，有时是露天的，这两种场所都要按绘画的形式来设计和布置。在这种场所里展现一些活的雕刻式的人物形像，他们既通过富于表情的台词，又通过身体各部分的绘画式的姿态和反映内心的姿势和运动，把他们的意志和情感变成客观的（可以目

[1] 这一节说明戏剧体诗人与听众的关系。戏剧在文化高度发展时代才产生，诗人已有自觉的世界观和艺术观，所以在作品中不能不表现主体方面的观点。这就可能导致诗人与听众在思想上的冲突。黑格尔举亚理斯陀芬，莱辛，伏尔太和歌德等人为例，说明戏剧可以干预政治宗教及其它方面，进行宣扬或批评，只要紧密结合动作情节，对艺术就不会妨害，不过诗人如果为着讨好群众，宣扬在群众中盛行的错误观点，就对真理和艺术犯了双重罪过。

睹的)。

在这方面可以出现一种差别，近似我在讨论音乐时所曾提到的宣讲和乐曲的矛盾①。在宣讲性的音乐里主要方面是表达精神意义的词，乐曲要服从歌词的显出特征的语言。至于乐曲当然也可以吸收歌词的内容意义，但是要按照乐曲所特有的方式独立自由地生展。戏剧体诗也是如此，它一方面借助于姊妹艺术来烘托出感性基础和环境，起自由统治作用的中心点还是诗的语言（台词)；但是另一方面，起初只作为助手和陪伴发生作用的姊妹艺术后来就发展成为本身就是目的，自成一种独立的美；宣讲变成歌唱，动作变成表情的舞蹈，而表演场面凭它的富丽堂皇的绘画式的吸引力也就有权利要求独立达到艺术的完美。我们现在按照特别在近代经常发生的情况，把戏剧的舞台表演和单纯的诗的方面(剧本中的语言)区别开来。进一步的研究可以分为以下几个立足点：

第一，就戏剧体诗单作为诗来看，暂不管作品在舞台上演的情况；

第二，真正的戏剧表演的艺术，只涉及朗诵台词以及面貌表情和动作的方面，诗的语言始终显得起着决定作用的统治力量；

第三，最后是运用舞台场面，音乐和舞蹈这一切手段的戏剧表演，这些手段已离开诗的语言而独立。

（一） 戏剧作品的阅读和朗诵

上文已经说过，戏剧体诗所特有的感性材料不仅是人的声音和说出来的词，而是整个的人，这个人不仅要表现出他的思想情

① 参看上卷讨论音乐的部分。

感，而且要被卷入具体动作情节中，用他的整个存在去影响旁人的观念，意图，行为和仪表，并且接受或抗拒旁人的类似的影响。

1. 这是戏剧体诗的由本质决定的一个原则，但是在现代，特别在我们德国，流行着一种相反的看法，认为从表演的观点来安排一部戏剧的结构，仿佛只是一种无足轻重的额外负担。戏剧作家们尽管以漫不经心的甚至鄙视的态度看待表演，心眼里却仍愿意甚至希望自己的作品能上演。我们近代戏剧作品大多数都没有上演，原因很简单，它们根本不是戏剧。这当然并不是说，戏剧作品单凭它的内在价值就不足成为诗；我们只是说，提供内在的戏剧的价值的主要是一种便于上演的动作情节。希腊悲剧作家们对这一点提供了最好的证据。希腊悲剧在今天固然不大上演了，但是细加研究，就足以见出希腊悲剧之所以还能使我们完全满意，部分的原因就在他们在当时就是为上演而写出的。它们在近代不上演，主要原因不在于戏剧结构，不在于运用了合唱队，它们在结构上和我们的习惯不同，而更多地在于它们的内容所依据的民族情况和条件对我们是生疏的，我们凭今天的意识不能感到家常亲切。例如梭福克勒斯所写的斐罗克特的病况，足流臭脓，不断的呻吟哀号，都使我们看不下去，听不下去。而且他的病源在挨了赫库勒斯的毒箭，这也引不起我们的兴趣。再如《伊菲琪尼》中用人做牺牲去祭神的野蛮风俗在改编成歌剧后虽然仍博得我们欣赏，但是在悲剧里这类野蛮的因素就应该彻底改掉，象歌德那样改是对的。①

2. 我们近代习惯是对某些剧本只拿来阅读，某些剧本却得到

① 歌德的《伊菲琪尼在陶芮斯》散文剧是根据希腊悲剧改写的，他把一些野蛮成分改掉了。参看第一卷 269 页注①。

整部的生动的表演。这个差别导致一种偏差：诗人自己也有写出只供人阅读的剧本，仿佛以为这样做不会影响到作品的性质。在这方面当然有些个别因素是只属于外在表演方面的，即所谓舞台知识，一部作品对这些因素即使有些忽略，单从诗的观点来看，它的价值也不会因此就降低。例如在舞台布景方面要注意到换幕换景时有很大的更动，演员要有足够的时间去换装和休息，如此等等。象这类知识和阅读并不足以影响到诗的优缺点。但是另一方面也有些其它因素却是诗人想达到真正的戏剧效果就不能不注意的。例如他在进行写作时必须着眼到生动的表演，描绘人物性格要考虑到表演，人物所言所行都必须符合摆在眼前的实际动作情节。从这方面看，舞台表演确实就是作品好坏的试金石。在健康的或艺术趣味高的听众这个最高裁判官的面前，单凭所谓漂亮的词藻，铿锵的声调而没有戏剧的真实，那是徒劳的。当然有些时期的听众是受到高抬市价的教养腐化过的，这所谓教养就是一批鉴赏家和批评家的首足倒置的偏见和幻想。只要一个人稍微有点头脑，有点常识，他看剧中人物说话行事都恰像生动的现实生活所常见的而且和艺术性所要求的那样，就会感到心满意足了。如果与此相反，诗人只想着为某些个别的读者而写作，他就很容易让剧中人物的言语和仪表都像在写信里那样。如果有人要写信向我们说明他的意图和行动的理由或是倾吐衷曲，我们在收信和回信之间就有足够的时间去考虑回信应该说些什么或不说什么。这时在思想上就有许多可能性。临时的实际谈话却不然，它就有一个前提，这就是人的意志和心思，激动和判断都是直接表现出来的，一般没有反复考虑的余地，只是眼对着眼，口对着口，耳对着耳，直接

把当时心里话说出来。在这种场合，动作和话语都是从人物性格中生动活泼地流露出来的，不去在多种可能性之中进行选择。这一点对于诗人和他的作品并非不重要，他应该想到在舞台上的表演所要求的正是这种生动活泼。我认为任何剧本都不应正式印行，应该像古代那样，把稿本藏在剧场的剧本库里，尽量少流通。这样我们至少就看不到那么多的剧本，用的是有文化修养的精炼语言，表达的是高深微妙的感想和深奥的思想，可是所缺乏的正是使戏剧成其为戏剧的那种动作情节和活泼的生气。

3. 只拿戏剧作品来阅读和朗诵是否可以收到实际上演的效果，仿佛很难断定。就连歌德在晚年有那样少有的极丰富的舞台经验，对这个问题也没有定见，特别是我们近代艺术趣味很混乱，人们对性质极不相同的作品都一样欣赏，不分皂白。如果剧中人物的性格和目的本身就是伟大的，有实体性的，那就会比较容易掌握；但是单凭阅读而不看表演，那就很难对剧中旨趣的活动，动作情节的发展阶段，情境的伸展和曲折变化，人物互相影响的正确尺度，以及他们的语言和行动的尊严和真实之类问题，就很难作出明确的判断。至于朗诵也只能提供比阅读稍好的帮助。因为在戏剧里话要由不同的人物说出，只用一种语调不行，尽管这一种语调经过艺术琢磨，也可以见出多样化，分清细微的浓淡差别。此外，朗诵总会遇到一个麻烦问题：每当换一个人物说话时，是否要报他的名字，报与不报都有它的缺点。如果用同一种语调朗诵，报名对于听众的理解就是不可缺少的，但是对于情感的表现总不免起干扰作用；反之，如果朗诵要表现出戏剧的生动性，要把听众完全引到实际情境里去，那就会产生一种新的矛盾：耳朵满足了，眼睛也要

提出要求。我们听到动作情节的叙述了，就要想看到剧中人物及其面貌姿态的表情以及周围情况等等。眼睛要求的是一幅完整的图景而不是一个在私人社交场合里安静的站着或站着的朗诵者。所以朗诵不过是自己默读（把戏剧的实际情况完全丢掉，只凭想像去捉摸）和完整的表演这二者之间的一种不圆满的折衷办法。①

（二） 演员的艺术

和实际舞台表演相结合的，除音乐之外还另有一种应用的艺术，即演员的艺术。这门艺术只有到近代才达到完满的发展。它的原则是：它固然要用容貌姿态的表情，动作，朗诵，音乐，舞蹈和布景，但是压倒这一切的力量却在于语言及其诗性的表达。单就诗作为诗来看，这是唯一正确的关系。表演术或是歌唱和舞蹈一旦开始变成本身独立的艺术，单纯的诗的艺术就会降低地位而失去它对这些原来只是陪伴的艺术的统治权。在这方面可以区分出以下几个立足点：

1. 处在最初发展阶段的是希腊的演员艺术。它一方面是语言艺术和雕刻的结合：发出动作的人物以整个身体作为一种客体形像出现。但这是一座生气贯注的雕像，把诗的内容吸收进来而又表达出去，既渗透到内心里每一种情绪的运动，又把这种运动变成语言和音调。这种表现方式比每一座雕像或每一幅画都更富于

① 以上三节反复说明戏剧必须上演而不能单凭阅读或朗诵。第一节说明诗人在写剧本中首先就要经常考虑到便于上演。第二节说明从表演的观点看，诗人不仅要懂得舞台技巧，最重要的是要想到"人物所言所行必须符合摆在眼前的实际动作情节"，不能只"凭漂亮的词藻和铿锵的声调而丢掉戏剧的真实"。在语言方面，戏剧要用临时的实际谈话，不能象写书札那样字斟句酌，要生动活泼。第三节指出只阅读或朗诵而不表演的缺点。

生气，在精神意义上更为鲜明。这种生气贯注的表现中可以区分出两个方面。

1a）第一个方面是对艺术语言的朗诵。这在希腊还不很发达，当时主要的要求还只是可理解性，而我们近代人却要求心情的全部客观面貌，人物性格的特征在极细微的浓淡差别和转变上，以及在极尖锐的矛盾和对比中，都要在声音腔调和朗诵方式中表达出来。古代人却时而用突出节奏的办法，时而用还占优势的语言表达在抑扬顿挫上有较多的变化，来使音乐陪伴着朗诵。不过对话部分表面上还像日常谈话，或是只有轻微的音乐陪伴，合唱队部分则用抒情的音乐方式来表达。歌唱也可能通过加强音调来使合唱的乐章便于理解，否则我们至少就很难懂得希腊人怎么可能理解埃斯库洛斯和梭福克勒斯所写的合唱乐章了。纵使他们不像我们那样对乐章的意义斤斤计较，我还是要说，尽管我懂得德文，多少能掌握它，可是如果用合唱乐章的风格写的抒情诗放在德国舞台上朗诵或歌唱，我就会不知所云。

1b）第二个方面是身体姿态和运动。在这方面值得注意的是希腊人完全不用面貌表情，因为希腊的演员都戴假面具。从面貌方面看，希腊演员完全像一座屹立不动的雕像，既不表现特殊心情的瞬息万变，也不表现发出动作的人物性格，希腊人在戏剧性的斗争中所要贯彻的只是一种一般性的固定的情致，而这种情致既没有深化到近代情感生活的那种亲切感，也没有扩展到近代戏剧人物那样各有各的特点。希腊戏剧的动作情节也是很简单的，因此我们没有听说希腊有什么著名的滑稽哑剧家。希腊诗人有时亲自上台表现，梭福克勒斯和亚理斯陀芬就是如此。有时不以演员为

专业的普通市民也参加表演悲剧。合唱队却与剧中人物不同，他们的歌唱照例有舞蹈陪伴。我们德国人嫌舞蹈轻浮而加以鄙视，而希腊人则认为舞蹈是戏剧表演的感性整体中不可缺少的一个因素。

1c）总之，在古代戏剧表演中具有实体性的情绪所用的语言和精神性的表现还使诗有充分的权利，同时外在现实也通过音乐的陪伴和舞蹈而获得充分的完满的表达。这种具体的整一体完全表现出一种造形性的性格，因为精神性的因素并没有向内心里深化，没有特殊分化的主体性格可以表达，而是让精神性因素和同样有存在理由的感性现象的外在因素完全结成姊妹关系而达到和解。

2. 在音乐和舞蹈的陪伴之下，语言毕竟不免遭到损害。因为语言是心灵的精神性的表现，所以近代的演员认识到要从音乐和舞蹈之类陪伴因素中解放出来。于是诗人和专业演员只保持这样一种联系：演员通过朗诵，面貌表情和身体姿态把诗人的作品化成感性现象。作家比起其他艺术家在对外在材料的关系上是很独特的。例如在绘画和雕刻里，艺术家自己用颜色，青铜，大理石之类外在材料来把心中的意像表现出来，音乐演奏尽管也要借助于旁人的手和喉嗓，但是占优势的多少还是机械的艺术才能和技巧，当然也要表达出灵魂。演员却不然，他应该渗透到艺术作品里整个人物性格里去，连同他的身体形状，面貌，声音等等都了然于心，他的任务就是把自己和所扮演的人物融成一体。

2a）在这方面诗人有权要求演员完全渗透到所演角色的深心里，按照诗人所设计和塑造的原样表演出来，不参杂任何他自己的

东西。演员仿佛成了诗人所吹弹的乐器，又像一枝画笔，吸进什么颜色就画出什么颜色。对于古代演员来说，这倒比较容易办到，因为朗诵主要是表达意义，节奏之类因素有音乐去管，此外面具又把面孔遮起，没有多少动作的余地。因此，演员不难表达出一般性的悲剧情绪。在表演喜剧时演员尽管也要描绘出苏格拉底，尼基阿斯，克勒安之类活人形像，这些形像的特征有时就画在面具上，实际上并不需要细致的个性化。亚理斯陀芬写这类人物，只是利用他们来代表的一些普遍倾向。

2b）近代戏剧表演就不同，面具和音乐伴奏都不用了，代替它们的是面貌表情，多种多样的姿态和手势以及朗诵语调的复杂而微妙的变化。一方面就情绪来说，尽管诗人原来表现的只是某种某类人物的一般化的性格特征，演员却仍须把情绪作为主体的内心活动生动地表现出来；另一方面就人物性格来说，在近代戏剧中大多数人物都有远较繁复的特殊个性，演员也要按照生动的实际情况把它们展现在我们眼前。特别是莎士比亚所写的人物都是些完满自足的整个人。我们对演员的要求就是他也要拿出这种完满的整体供我们观照。声音腔调，朗诵方式，手势和面貌表情都要适合所演人物身份的特色。因此，除语言之外，在多方面显出微妙差别的姿态就有比过去较重要的意义；诗人把古代人用语言来表达的东西现在要由演员用姿势来表达了。例如席勒的«华伦斯坦»的收场部分。①奥克特微阿老头基本上参加过谋害华伦斯坦，他看到这位英雄被拨特勒所唆使的人暗杀了；正当这个时刻托兹基伯爵夫

① 参看第一卷249页注③。

人也说她服了毒药,皇帝的诏书来了;戈登看过诏书就把它递给奥克特微阿,向他使了一个谴责的眼色,然后说,“送给毕哥罗米尼侯爵”。奥克特微阿马上惊慌起来,带着苦痛的神情朝天空望了一眼。这个老奸巨滑接受到他在这个血腥案件中做主谋的酬劳时的心情在剧本中本来没有用语言表达出来,诗人是要把它留给演员用表情的姿势去表达的。

由于对近代戏剧表演艺术有这些要求,诗在表现材料(媒介)方面往往可能遇到古代人所不曾经历过的困难。演员作为活人,在器官,形状,姿态表情等方面,每个人有每个人生下来就有的一些特点;有时为着表达一般性的情绪和某种某类人的一般特征,他就要把自己的这些个人特点消除掉;有时又有必要使这些个人特点牵就剧本中个性较丰富,形像较完满的人物,以求达到这两方面的协调一致。

2c) 现代人把演员称作艺术家,对他这行艺术职业表示十分尊敬;按照我们今天的舆论,当演员并不是道德上的堕落或社会地位的降低了。这是很合理的,因为表演艺术需要很大的才能,知解力,坚持的毅力,勤学苦练和广泛的知识,乃至要达到顶峰还需要一种丰富的天才。演员不仅要深入体会诗人和所演人物的精神,才可以使自己内心和外表的个性完全和这种精神相称,而且还要凭他自己的创造性去弥补缺陷,填塞漏洞,找出剧情的转变。总之,要通过演员的表演,诗人的意思才会明白,诗人的一切最深奥的意图和一眼不易看出的巨匠手腕才会揭示出来,成为可以理解的生动现实。①

① “演员的艺术”部分主要说明表演艺术从希腊到近代的发展。古代表演艺术

（三）较不依存于诗的舞台艺术

最后达到了第三个阶段，前此被利用的那几种辅助艺术现在脱离了诗的统治，从多少只处在陪伴地位转变到自成独立的目的，独立地发展起来了。音乐和舞蹈乃至演员艺术本身都在这种发展过程中获得解放了。

1. 就大体来说，表演艺术的转变形成了两个体系。按照第一个体系，演员更多地成了诗人在精神和肉体两方面的活的乐器（或工具），这一点在上文已经说过了。法国人很重视角色的专门化和派别，舞台表演方式一般较有定型，特别在悲剧和"高级喜剧"里忠实地遵循这个体系。另一个体系则采取相反的立场，凡是诗人所提供的更多地成为一种附属品或框架，让演员按照自然，习惯和艺术的要求去任意自由支配。人们常听到演员的要求说：诗人是为演员而写作的，写出来的诗对于演员只提供一种机缘，便于他（演员）把他的灵魂和他的艺术的这种主体性显示出来，使它达到最光辉的展现。这就是意大利人在"艺术的喜剧"里所遵循的体系。在这个体系里丑角，医生之类人物固然都有定型，情境和一幕接着一幕的次序也是固定的，此外一切几乎完全听任演员随宜处理。在我

的重点在诗的语言，音乐和舞蹈是陪伴的，演员都戴面具，不能有个性化的细致表情，因为古代戏剧只描绘某一类型的情致和性格。近代表演艺术的重点在表达个性特征和情绪的微妙差别和变化，所以表演的功夫主要见于姿态表情和朗诵方式的变化。因此，近代演员比过去任务较重，地位较高，要求也愈严格。他成了真正的艺术家，要揭示诗人和所演人物的精神奥妙，甚至把诗人没有用语言表达出的东西用姿势腔调等表达出来。

们德国，伊夫兰和考兹布[1]的剧本以及许多其它这类作品，专从诗的角度来看，都是微不足道的甚至是很坏的，它们有时却提供演员以这样自由表演的机会。演员拿到这种粗制滥造的拼凑品，不得不对它们修修补补，使它们有较明确的形式。这种生动的独立的表演成绩于是就在听众中养成专捧某个专长一艺的演员的风气。我们德国人在这方面特别爱好的"自然主义"也起了一定的作用。走到极端时，台词是轻声哼出来的，没有人能听懂，却被捧成表演艺术的顶峰。歌德却与此相反，他为着使演员们挣脱一般自然主义的毛病，去获得一种较高尚的音调，就为魏玛剧场译出伏尔太的《汤库列德》和《谟罕默德》两个剧本，因为法国人就连在演最热闹的滑稽剧之中，也从来把眼睛朝观众看，不脱离观众。单凭纯粹的自然主义及其生动的老套，并不比单用性格特征的简洁易懂的描绘更能触及事情的本质，如果演员想在舞台上产生真正的效果，他就必须提高到掌握我在谈音乐演奏时已提到的那种近乎天才的熟练技巧(卷三，第三部分，第二章"音乐"导言部分)。

2. 不依存于诗的舞台艺术还有**第二种**，即近代**歌剧**，歌剧的明确倾向是日渐脱离诗。如果歌剧的主要因素是音乐，这里也接受了诗和语言的内容意义，但是却按音乐的目的来处理和表达这种内容意义。在近代，特别在我们德国，歌剧已变成一种炫耀奢华的玩艺，其中一些附属品如舞台装饰的辉煌，服装的艳丽，全班合唱队及其组合图案都已变成占优势的独立因素，"喧宾夺主"了。西赛罗对罗马悲剧摆出这种阔绰排场早就发出哀叹，在今

① 伊夫兰(Iffland，1759—1814)，普鲁士国家戏院经理，写过一些粗制滥造的剧本。考兹布(Kotzebue，1761—1819)魏玛戏院经理，写过近二百种喜剧，其中较著名的有《仇恨人类和忏悔》，《德国小市民》等。他攻击过歌德和席勒，他代表近代派。

天人们也常嘲笑歌剧的这种阔绰排场。在悲剧里，关键应该始终是诗，在感性外表上这样浪费当然不合式，尽管席勒在《奥莲女郎》(即姜·达克)里也显出了这种偏差。在歌剧里，配合着嘹亮的声乐与和谐的器乐的合奏，这种外表排场和表演方式所产生的高度乐趣是可以允许的。舞台装饰既然辉煌，为着加强效果，服装也就要富丽，其余一切也就应有适当的配合。这样感性方面的富丽堂皇当然往往是已经到来的真正艺术衰颓的标志，同时这也适合它所反映的内容，特别是凭巧智拼凑起来的神奇妄诞的童话式的内容，莫扎特在他的《魔笛》里给我们提供了一个在艺术上经过精工雕琢的范例。但是如果在布景，服装，器乐这些艺术上费尽了全力，真正的戏剧内容就不会受到认真对待，我们也就会觉得自己仿佛置身于《天方夜谈》的气氛里了。

3. 这番话也适用于近代芭蕾舞，这也是适合于表达童话式的神奇内容的。同时它也是一方面在人物组合图案和场面的绘画美以外，吸引人的主要因素是舞台装饰，服装和灯光的千变万化的富丽堂皇，使我们置身于一个把散文性常识和日常生活的忧虑和压力都远远抛开的空幻世界；另一方面鉴赏家们为之心醉神迷的是最熟练的伶巧轻捷的双腿，在近代舞蹈中起主导作用的就是这双腿。如果从这种到现代已走到极端的意义空洞和精神贫乏的熟练技巧之中还要找出一点精神表现的话，那就是在完全战胜技巧困难之后，还能在舞蹈运动上见出一种节制和灵魂的和谐，一种自由活泼的娴雅风度，可惜这些是极少见的。舞蹈在芭蕾舞里代替了歌剧的独唱和合唱，作为舞蹈的另一个因素而正式表现动作情节的是哑剧，但是随着近代舞蹈技巧的日益复杂化，近代哑剧也在日

渐消亡，于是近代芭蕾舞势必日渐消失掉唯一可以使它列入自由艺术领域里的那个因素。①

c) 戏剧体诗的种类及其主要历史阶段

回顾一下我们已走过的研究过程，我们已讨论过三个问题。第一，按照各种戏剧的一般性和特殊性以及它们对听众的关系，把戏剧体诗的原则定下来了；其次，戏剧的任务是按照它的实际发展把一个完整自足的动作(情节)在我们眼前展现出来，所以它在本质上需要一种完全的感性表现，这只有通过艺术性的实际舞台表演才能达到。但是要把动作(情节)纳入这种外在现实里，就有必要在诗的构思和创作中已经把这动作完全想好了，写定了，然后才能拿出来表演。第三，要达到这个结果，就要把戏剧体诗的种类区别开来。这些种类或是互相对立，或是从差异中达到对立的统一。这些差异不仅要表现于动作目的和人物性格，也要表现于冲突斗争和整个动作的结果。从这些差异产生出来而且经过多方面历史发展的主要剧种是悲剧和喜剧以及这两种掌握方式的结合。② 这

① 在"较不依存于诗的舞台艺术"这一段里，黑格尔叙述了并且批判了近代西方舞台艺术的一些新花样。首先是法国的表演体系里演员成了诗人的传声筒，一些类型的人物性格都已有定型，某个演员演某个角色都已成了专门化，不断地机械地复演这个角色，很少有独创和更新。与此相反的是意大利体系，演员只把诗人的作品当作一种框架，可以自由地随宜处理，添油添醋。这种"自然主义"也影响到德国，歌德曾力图纠正这种坏风气。其次是歌剧，专在场面的富丽堂皇上下工夫，内容没有受到严肃对待，往往是神奇妄诞，童话式的。黑格尔认为西方近代歌剧是真正艺术衰颓的标志。他还没有来得及看到瓦格纳的歌剧，否则他对近代歌剧会有更严厉的批判。芭蕾舞也是如此，专在双腿的熟练技巧上下工夫，少有精神表现。只有哑剧以舞蹈表现动作情节，还保持真正艺术的唯一因素，但哑剧随着舞蹈技巧日益复杂化，也在日渐丧失它的自由艺术性。

② 悲剧和喜剧的结合是正剧。

三个剧种提供了戏剧分类的基础，所以对于戏剧体诗是最重要的。

现在就这几个剧种进一步进行较具体的研究。

第一，提出悲剧喜剧和正剧的一般原则；

第二，指出古代和近代戏剧的不同性质；

第三，在结尾部分研究各剧种（特别是悲剧和喜剧）在古今对立中可采取的具体形式。

i 悲剧，喜剧和正剧的原则

各种史诗的基本分类的基础只在一个区别上：即史诗所描述的那种本身具有实体的内容是就它的普遍性表现出来的，还是用人物性格，行动和事迹的客观形式报告出来的。抒情诗却根据内容与由内心生活表现出来的主体性格之间的结合是紧密的还是松散的程度来划分为一系列的不同的表现方式。至于戏剧体诗则以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心，所以它的分类基础只能是个别人物及其目的与内容主旨这两方面之间的关系。这就是说，这种关系的具体情况对于戏剧的冲突及其解决的特殊方式也起着决定性作用，因此提供了全部剧情进程在生动的艺术表现中所具有的基本类型。这里所要研究的就是找出通过和解而形成每个真正的动作内容中的本质性的因素。这有两方面，一方面是在实质上合乎道德的伟大的理想，即在人世中实际存在的那种神性的基础，亦即个别人物性格及其目的中所包含的绝对永恒的内容意蕴；另一方面是完全自由自决的主体性格。绝对真理在戏剧中当然也要显示出来，不管戏剧用什么样形式把动作情节（这是一切戏剧所特有的因素）表现出来；但是把真理的作用

显示出来的具体剧种却有不同的甚至对立的形状，要看在个别人物，动作和冲突中起决定作用的是实体性的因素还是主观任意性，愚蠢和乖僻。①

现在我们来研究下列几个剧种的原则。

第一，关于悲剧，根据它的具有实体性的原始类型来研究；

第二，关于喜剧，其中表现于意志和行动的单纯主体性以及外界的偶然性成为决定一切关系和目的的主宰；

第三，关于正剧，这是严格意义上的“近代剧”，② 处在悲剧和喜剧之间的阶段。

1. 关于悲剧，我在这里只约略地提到它的最普遍的基本定性，至于这些定性的较具体的分化只有从历史发展阶段中所现出的差异才见得出来。

1a) 形成悲剧动作情节的真正内容意蕴，即决定悲剧人物去追求什么目的的出发点，是在人类意志领域中具有实体性的本身就有理由的一系列的力量：首先是夫妻，父母，儿女，兄弟姊妹之间的亲属爱；其次是国家政治生活，公民的爱国心以及统治者的意志；第三是宗教生活，不过这里指的不是不肯行动的虔诚，也不是人类胸中仿佛根据神旨的判别善恶的意识，而是对现实生活的利益和关系的积极参预和推进。真正的悲剧人物性格就要有这种优良品质。③ 他们完全是按照原则所应该做到而且能做到的那样人物。他们不是像在史诗里那样只是许多分散因素并列在一起的整

① 前者指悲剧，后者指喜剧。

② 原文为 Schauspiel，一般就指戏剧，这里指有别于古代悲剧和喜剧的近代正剧。

③ 原文是 Tüchtigkeit，法译作“这种积极性，这种活力”。

体，而是每个人物尽管本身是活的具有个性的，却只代表这种人物性格的某一种力量，凭这种力量，他按照他的个性把自己和真纯的生活内容的某一特殊方面紧密结合成为一体，而且负责维护它。在这样高度上，直接的（原始自然的）个性中纯粹的偶然性都已消失，戏剧艺术中的英雄才仿佛提高到雕刻作品的地位，无论是把他们作为实体性生活领域的活的代表来看，还是把他们作为凭自由信任自己而显得伟大和坚定的人物来看。所以本身抽像的雕刻中的人像和神像，比起任何其它方式的阐明和解释，都更好地说明希腊悲剧的人物性格。

所以大体上可以说，原始悲剧的真正题旨是神性的东西，这里指的不是单纯宗教意识中那种神性的东西，而是在尘世间个别人物行动上体现出来的那种神性的东西，不过在这种实际体现里他的实体性的性格既没有遭到损害，也还没有转化到对立面上去。在这种形式里意志及其所实现的精神实体就是伦理性的因素。这种伦理性的因素就是处在人世现实中的神性的因素，如果我们对伦理性的因素是按照它的直接的真正意义来理解，而不是按照主观思索作为形式的道德教条来理解，这种神性的因素也就是实体性，其中本质的方面和特殊的方面都对真正的人类动作提供引起动作的内容，同时也就在动作本身中展现出它的本质，使自己达到实现。①

1b）一切外化为实际客观存在的概念都要服从个别具体化的原则。根据这个原则，各种伦理力量和各种发出动作的人物性格，

① 这一节说明悲剧人物性格和动作情节所遵循的目的是一种神性的伦理力量（理想）在人世现实生活中的体现。

无论在内容意蕴上还是个别显现形式上，就得互相区别开来，各不相同。按照戏剧体诗的要求，这些互相区别开来的力量就须显现于活动，追求某一种人类情致所决定的某一具体目的，导致动作情节，从而使自己获得实现。在这个过程中，所涉及的各种力量之间原有的和谐就被否定或消除掉，它们就转到互相对立，互相排斥：从此每一动作在具体情况下都要实现一种目的或性格，而这种目的或性格在所说的前提之下，由于各有独立的定性，就片面孤立化了，这就必然激发对方的对立情致，导致不可避免的冲突。这里基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那一方面的辩护理由，而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。

关于这种冲突的必然性及其一般辩护理由，我在上文已经提到了。作为一个具体的统一体，伦理性的实体是由各种不同的关系和力量所形成的整体，而这些不同的关系和力量还只是处于寂然不动的状态，作为有福的神们，在享受平静生活中完成精神的工作。但是另一方面，也正是这种整体概念本身要求这些不同的力量由抽象概念转化为具体现实和人世间的现象。由于这些因素的性质，个别人物在具体情况下所理解的各有不同。这就必然要导致对立和冲突。只有在神们住在奥林普山峰上那种想像和宗教观念的天空中，我们才可以认真地把他们当作神来对待；而现在他们下凡了，每个神体现为一个凡人个性中某一种情致了，尽管他们各有辩护的理由，他们也就由于各有特性或片面性，也必然要和他们

的同类处于矛盾对立，要陷入罪过和不正义之中了。①

1c) 与此同时也就产生了一种未经调解的矛盾冲突，这个矛盾尽管成为实际存在的东西，却不能作为实体性的和真正实在的东西而保持住自己，它只有在作为矛盾而否定自己，才能获得它的存在权，悲剧的目的和人物性格各有辩护的理由和必然性。悲剧的第三个因素，即悲剧的冲突导致这种分裂的解决，也是如此。这就是说，通过这种冲突，永恒的正义利用悲剧的人物及其目的来显示出他们的个别特殊性（片面性）破坏了伦理的实体和统一的平静状态；随着这种个别特殊性的毁灭，永恒正义就把伦理的实体和统一恢复过来了。悲剧人物所定下的目标，单就它本身来看，尽管是有理可说的，但是他们要达到这种目标，却只能通过起损害作用的片面性引起矛盾的悲剧方式。因为真正实体性的因素的实现并不能靠一些片面的特殊目的之间的斗争（尽管这种斗争在世界现实生活和人类行动中可以找到重要的理由），而是要靠和解，在这种和解中，不同的具体目的和人物在没有破坏和对立的情况中和谐地发挥作用。所以在悲剧结局中遭到否定的只是片面的特殊因素，因为这些片面性的特殊因素不能配合上述和谐，在它们的活动的悲剧过程中不能抛开自己和自己的意图，结果只有两种，或是完全遭到毁灭，或是在实现目的过程中（假如它可实现），至少要被迫退让罢休。

关于这一点，像众所周知的，亚里士多德曾认为悲剧的真正作

① 这一节说明抽象的普遍伦理力量原来处于和平统一状态，作为"有福的神"，在悲剧中它分化为不同的人物性格及其目的，显出差异和对立，导致矛盾斗争。对立双方各坚持片面的伦理力量，要否定对方才能肯定自己，所以都有罪过。

用在于引起哀怜和恐惧而加以净化。他所指的并不是对自我主体性格协调或不协调的那种单纯的愉快或不愉快的情感，即好感和反感。这是最肤浅的一种看法，只有到近代才有人把快感或不快感看成悲剧成功或失败的原因。艺术作品的任务只是把精神的理性和真理表现出来。在这方面如果要研究出一个原则来，就必须抛弃上述肤浅的观点而把注意力引到正确的方向。因此，对于亚里士多德的说法，我们必不能死守着恐惧和哀怜这两种单纯的情感，而是要站在内容原则的立场上，要注意内容的艺术表现才能净化这些情感。人感到恐惧不外两种原因，一是碰到外界有限事物的威力，一是认识到自在自为的绝对真理的威力。人应该感到恐惧的并不是外界的威力及其压迫，而是伦理的力量，这是人自己的自由理性中的一种规定，同时也是永恒的颠扑不破的真理，如果人要违反它，那就无异于违反他自己。像恐惧一样，哀怜也有两种对象。一种就是对于旁人的灾祸和苦痛的同情，这是一种有限的消极的平凡感情。这种怜悯是小乡镇妇女们特别容易感觉到的。高尚伟大的人的同情和怜悯却不应采取这种方式。因为就只突出灾祸的空虚的消极方式，其中就含有贬低受灾祸者的意味。另一种是真正的哀怜，这就是对受灾祸者所持的伦理理由的同情，也就是对他所必然显现的那种正面的有实体性的因素的同情。这种哀怜当然不是流氓恶棍所能引起的。所以悲剧人物的灾祸如果要引起同情，他就必须本身具有丰富内容意蕴和美好品质，正如他的遭到破坏的伦理理想的力量使我们感到恐惧一样，只有真实的内容意蕴才能打动高尚心灵的深处。因此，对于悲剧结局所感到的兴趣是一回事，对于一种单纯灾祸或一个悲惨故事所引起的同情时那

种单调的满足感却另是一回事，不应把这二者混淆起来。这种单纯灾祸不是由受害人招致的或应负责的，而是外在的偶然事故与环境的凑合，例如疾病，财产损失，死亡等等，无辜地碰到他身上的，这种场合所应引起的兴趣只是一种设法营救和援助的迫切愿望。如果救援不可能，那种苦痛和灾难的情景只能使人痛心。真正的悲剧苦难却不然，它落到剧中人物身上，只是作为他们自己所作所为的后果，他们是全心全意投入这种动作的，既有辩护的理由，又由于导致冲突而有罪过。

因此在单纯的恐惧和悲剧的同情之上还有**调解**的感觉。这是悲剧通过揭示永恒正义而引起的，永恒正义凭它的绝对威力，对那些各执一端的目的和情欲的片面理由采取了断然的处置，因为它不容许按照概念原是统一的那些伦理力量之间的冲突和矛盾在真正的实在界中得到实现而且能站住脚。

按照这个原则，悲剧情感主要起于对冲突及其解决的认识，所以只有戏剧体诗才能凭它的全部表现方式，把悲剧性的情节按照它的完整的范围和展现过程，作为艺术作品的原则，把它完全表现出来。因此我到现在才有机会来讨论悲剧的观照方式，尽管这种观照方式在较小程度上也多方面推广到其它艺术领域去发挥作用。①

---

① 在这一节里黑格尔提出了他的著名的悲剧和解说。出发点仍是他的客观唯心主义的"理念"和以和解结局的辩证法。理念是实体性因素，伦理力量等都属这个范围。这理念一分为二，具体化为客观世界；在悲剧里混整的抽象的伦理力量分化为不同的人物性格及其目的，导致不同的动作和对立冲突，否定了抽象理想的和平统一。冲突必须解决，这解决就是否定的否定，冲突否定了理念的和平统一，悲剧最后解决又否定冲突双方的片面性。实际结局是悲剧人物的毁灭或退让甘休，而黑格尔却把这个叫做"和解"。为什么要和解呢？据说恢复理念的统一，是永恒正义（这也是一种理念）的

2. 如果在悲剧里永恒的实体性因素以和解的方式达到胜利，它只从进行斗争的个别人物方面剔除了错误的片面性，而对于他们所追求的正面的积极因素则让它们在不再是分裂的而是肯定的和解过程中表现为可以保存的东西；在喜剧里情况就相反，无限安稳的**主体性**却占着优势。在戏剧体诗的分类中只有这两种动作情节的基本根由(实体性因素和主体性)才是互相对立的。悲剧人物由于坚持善良的意志和性格的片面性而遭到毁灭或是被迫退让罢休，做出从实体性观点看是他们自己所反对的事；喜剧人物却单凭自己而且就在自己身上获得解决，从他们的笑声中我们就看到他们富有自信心的主体性的胜利。

2a）所以喜剧的一般场所就是这样一种世界：其中人物作为主体使自己成为完全的主宰，在他看来，能驾御一切本来就是他的知识和成就的基本内容；在这种世界里人物所追求的目的本身没有实质，所以遭到毁灭。例如在一个实行民主制度的民族中，如果公民们都自私，爱争吵，轻浮，好虚荣，没有信仰和知识，爱说闲话，说大话，这样一个民族就是不可救药的，它只有由于愚蠢而土崩瓦解。这并不是说，每一个没有实体性的动作单凭它的这种空虚就

胜利，这胜利表现于代表理念某一片面的人物的毁灭或失败，而理念（永恒正义）却仍保持住它的普遍效力。黑格尔把悲剧情节看作对立矛盾和冲突斗争的发展过程，这是应该肯定的贡献。他认为导致冲突斗争本身就是一种罪过，冲突的解决必然是和解，悲剧英雄的毁灭都是罪有应得，他们的毁灭就是永恒正义的胜利。这些观点都是错误的，反动的。就辩证法来说，黑格尔的辩证是以“一分为二”开始，却以“合二而一”告终。

联系到悲剧效果，黑格尔援引了亚里士多德的“悲剧引起哀怜和恐惧”的著名论断而加以迁就冲突和解说的解释。恐惧起于看到伦理力量的破坏，哀怜是对受灾祸者的伦理理想的同情。但是黑格尔认为在这两种悲剧情绪之上还有一种更重要的“和解的感觉”，即看到永恒正义胜利的欢慰。

变成喜剧性的。在这方面，人们往往把可笑性和真正的喜剧性混淆起来了。任何一个本质与现象的对比，任何一个目的因为与手段对比，如果显出矛盾或不相称，因而导致这种现象的自否定，或是使对立在实现之中落了空，这样的情况就可以成为可笑的。但是对于喜剧性却要提出较深刻的要求。例如人的罪恶行为并没有什么喜剧性。讽刺在这方面提供了一个枯燥的例证，尽管它用刺眼的颜色描绘出现实世界与善良人应该有的样子之间的矛盾，它毕竟见不出喜剧性。笨拙或无意义的言行本身也没有多大喜剧性，尽管可以惹人笑。一般说来，没有比惯常引人笑的那些事物显出更多的差异对立。人们笑最枯燥无聊的事物，往往也笑最重要最有深刻意义的事物，如果其中露出与人们的习惯和常识相矛盾的那种毫无意义的方面，笑就是一种自矜聪明的表现，标志着笑的人够聪明，能认出这种对比或矛盾而且知道自己就比较高明。此外也还有一种笑是表现讥嘲，鄙夷，绝望等等的。喜剧性却不然，主体一般非常愉快和自信，超然于自己的矛盾之上，不觉得其中有什么辛辣和不幸；他自己有把握，凭他的幸福和愉快的心情，就可以使他的目的得到解决和实现。头脑僵硬的人却做不到这一点，在他的行为仪表显得最可笑的地方，他自己却一点也笑不起来。

2b）关于可以成为喜剧动作对象内容，我在这里只约略谈几点带有普遍性的项目。

第一，喜剧的目的和人物性格绝对没有实体性而却含有矛盾，因此不能使自己实现。例如贪吝，无论就它所追求的目的来看，还是就它所采取的卑鄙手段来看，都显出它本身根本是无意义的。事实上贪吝者把财产的死的抽象标志即金钱看作再现实不过的东

西而死守着它，而且放弃一切其它具体的使人满意的东西，来追求这种无聊的享受；同时因为他在目的和手段上都毫无力量去防御阴谋诡计和拐骗之类，也就不能达到他的目标。但是贪吝者如果认真地把这种本身空虚的内容看作他的生活的全部意义，把自己的主体性和这种内容紧密结合成为一体，以至如果这块垫脚石从他脚底下被抽掉，而他愈要坚守这块垫脚石，他也就会愈痛苦地倒塌下去。像这样一种情况就缺乏真正的喜剧核心。凡是一方面情况应引起痛感而另一方面单纯的嗤笑和幸灾乐祸都还在起作用的地方，照例就没有喜剧性。比较富于喜剧性的情况是这样：尽管主体以非常认真的样子，采取周密的准备，去实现一种本身渺小空虚的目的，在意图失败时，正因它本身渺小无足轻重，而实际上他也并不感到遭受到什么损失，他认识到这一点，也就高高兴兴地不把失败放在眼里，觉得自己超然于这种失败之上。

其次是一种与此相反的情况：个别人物们本想实现一种具有实体性的目的和性格，但是为着实现，他们作为个人，却是起完全相反作用的工具。因此那种具有实体性的目的和性格就变成一种单纯的幻想，对他们自己和对旁人却造成一种假像，仿佛所追求的确有实体性的外貌和价值。但是正因为这是假像，它就造成了目的和人物以及动作和性格之间的矛盾，这就使所幻想的目的和性格不能实现。亚理斯陀芬的喜剧《妇女专政》就是一个例子，在这部作品里，想建议建立一种新政体的妇女们还照旧保留妇女们的全部情趣和情欲。

此外还有第三种情况，即运用外在偶然事故，这种偶然事故导致情境的错综复杂的转变，使得目的和实现，内在的人物性格和外

在情况都变成了喜剧性的矛盾而导致一种喜剧性的解决。

2c）但是喜剧性既然一般都自始至终要涉及目的本身和目的内容与主体性格和客观环境这两方面之间的矛盾对立，喜剧动作情节比起悲剧动作情节就更为迫切地需要一种解决了。这就是说，在喜剧动作情节里绝对真理和它的个别现实事例之间的矛盾显得更突出更深刻。

在这种喜剧性解决之中遭到破灭的既不是实体性因素，也不是主体性本身。

因为作为真正的艺术，喜剧的任务也要显示出绝对理性，但不是用本身乖戾而遭到破灭的事例来显示，而是把绝对理性显示为一种力量，可以防止愚蠢和无理性以及虚假的对立和矛盾的现实世界中得到胜利和保持住地位。例如亚理斯陀芬对雅典人民生活中真正符合伦理的东西，真正的哲学和宗教信仰以及优美的艺术，从来就不开玩笑，他开玩笑的对象只是雅典民主制度下的一些流弊，例如古代信仰和古代道德的败坏，诡辩，悲剧中的哭哭啼啼，无聊的闲言蜚语和争辩之类。这些正是与当时政治，宗教和艺术的真理相抵触的。亚理斯陀芬所描绘出来的也正是这些东西，他使我们看到这类蠢人所干的蠢事，以自作自受的方式而得到解决。只有到了我们这个时代才有考茨布这样的喜剧家把卑鄙写成美德，使应该毁灭的东西得到涂脂抹粉而维持住地位。

但是单纯的主体性在喜剧里也不应遭到破灭。尽管喜剧所表现的只是实体性的假像，而其实是乖戾和卑鄙，它却仍然保持一种较高的原则，这就是本身坚定的主体性凭它的自由就可以超出这类有限事物（乖戾和卑鄙）的覆灭之上，对自己有信心而且感到幸

福。喜剧的主体性对在实际中所显现的假像变成了主宰。实体性的真正实现在喜剧世界里已消失掉了。如果本身没有实质的东西消灭了它本身的假像存在,主体性在这样的解决中就仍然是主宰,它自己仍然存在着,并没有遭到损害,所以倘佯自得。①

3. 处在悲剧和喜剧之间的是戏剧体诗的第三个主要剧种。这个剧种没有多大的根本的重要性,尽管它力求达到悲剧和喜剧的和解,或至少是不让这两方完全对立起来,各自孤立,而是让它们同时出现,形成一个具体的整体。

3a) 例如古代的林神戏②就属于这一类,其中主要动作虽不是悲剧性的却仍然是很严肃的,至于林神的合唱却是用喜剧的方式来处理的。悲喜混杂剧也可以列入这一种。普劳图斯③在《安斐屈若》里提供了一个实例,这在序曲里由交通神向观众念出这样一段诗:"你们为什么皱眉头呢?因为我预告过演的是一部悲剧吗?我是一位神,如果你们情愿,我可以把悲剧彻底改掉,把悲剧改成喜剧,还用完全同样的诗句,我要把它改成一种悲喜混合剧。"他对这种混合找到了一个理由,说一方面走上舞台发出动作的角色之中有神们也有国王们,另一方面奴隶莎西亚却是一个喜剧性的人物。在近代戏剧里,悲剧性和喜剧性就更多地交错在一起了,因为

① 第二段三小节说明喜剧主角所追求的不是真正有意义有价值的东西而是虚妄和卑鄙的东西,所以结局必然失败,但是他有能驾御喜剧世界的信心,而且在失败时认识到他所追求的是假像,失败对他并无损失,所以乐意地接受失败,一笑置之。黑格尔在这里指出喜剧性和可笑性是两个不同的审美范畴。

② 林神戏(Satyrspiel):林神是酒神随从,林神戏一般是半讽刺半恢谐的,林神在其中并不是主角,只组成合唱队。

③ 普劳图斯(Plautus)公元前三世纪罗马的主要喜剧家。《安斐屈若》的主角安斐屈若是忒拜国王子,和玛西尼国公主阿尔克弥娜定了婚。天帝宙斯却爱上了这位公主,趁王子出去打仗,侨扮王子去和她结了婚,生下了大力神赫库勒斯。

原来在喜剧是自由发挥作用的主体性原则在近代悲剧中也一开始就成为首要的原则，而伦理力量的内容中的实体性因素反而被挤到次要地位了。

3b）但是把悲剧的掌握方式和喜剧的掌握方式调解成为一个新的整体的较深刻的方式并不是使这两对立面并列地或轮流地出现，而是使它们互相冲淡而平衡起来。主体性不是按喜剧里那种乖戾方式行事，而是充满着重大关系和坚实性格的严肃性，而同时悲剧中的坚定意志和深刻冲突也削弱和刨平到一个程度，使得不同的旨趣可能和解，不同的目的和人物可能和谐一致。特别是近代戏和正剧就是由这种构思方式产生出来的。这种原则的深刻处在于它根据的观点是：尽管各种旨趣，情欲和人物性格现出差异和冲突，通过人类的行动，毕竟可以变成一种协调一致的实际生活。古代就已有过一些悲剧，采取了与此类似的结局，其中个别人物们并没有被牺牲，而是把自己保全住了。例如埃斯库洛斯的《复仇的女神们》里[①]，最高法庭判决了阿波罗和复仇的女神们都有受到崇拜的权利。在《斐罗克特》里情形也是如此。尼阿托勒牟斯和斐罗克特之间的冲突也由于赫库勒斯的神诏和劝告而得到了解决，言归于好，同去攻打特洛伊。[②]不过这次和解不是由于双方的内因而

---

① 在这部悲剧里，主角俄瑞斯忒为报父仇，杀死自己的母亲，复仇的女神要惩罚他，阿波罗却要营救他，劝他逃到雅典娜女神庙里求庇护。雅典娜女神下令叫雅典最高法庭判这件案，最高法庭判决俄瑞斯忒免罪，复仇女神们和阿波罗都可以各有祭坛，受人礼拜。

② 斐罗克特事迹已见第一卷287页注②。

是由于神诏之类外来力量。在近代戏剧里，和解的根源却在个别人物们本身，他们通过自己的动作过程，就达到冲突的解决以及目的和性格的妥协。在这方面歌德的«伊菲琪尼»就是近代戏的典范，比他的«塔梭»还更典型。[①] 在«塔梭»里，一方面塔梭与安东尼的和解无宁说是感情方面事，起于塔梭的主观认识，他承认安东尼有他自己所没有的对人生的真正认识；另一方面塔梭在和现实生活和社会习俗发生冲突中所坚持的那种理想生活的权利获得观众的赞许主要地也只是主观的，至多也只是诗人对塔梭的宽恕和同情。

3c）但是大体说来，这种中间剧种的界限有时比悲剧和喜剧的界限较为摇摆不定，有时有越出真正戏剧类型而流于散文的危险。由于须通过分裂对立而达到和平结局的冲突双方一开始就不像在悲剧里那样尖锐地对立，因此诗人就很容易倾向于尽全力去描绘人物性格的内心生活，把情境的演变过程变成只是这种描绘的手段；否则就是过分重视时代情况和道德习俗之类外在因素。如果这两种办法都太难，诗人就要单凭紧张情节的错综曲折来吸引注意力。大批的近代剧本都属于这一类，它们不大要求写好诗，而更多地要求戏剧性的效果。结果不外两种：或是不大经心诗的好坏而专努力打动单纯的情感，或是一方面提供娱乐，一方面着眼对听众的道德教益，从而在绝大多数情况之下对演员们提供了显

① «伊菲琪尼»已屡见，在«塔梭»里，歌德写意大利诗人塔梭在厄斯特(l'Este)宫庭中精神苦闷，隐射他自己在魏玛宫庭的情况。

示熟练技巧的机会。①

ii　古代戏剧体诗与近代戏剧体诗的差别

我们划分戏剧体诗为悲剧和喜剧所依据的原则现在对我们划分戏剧体诗的历史发展的基本阶段仍然适用。根据这个原则，戏剧发展过程只有到以动作情节为基础的那些基本阶段都已陆续出现和彻底完成时，才可以展现出来。所以一方面全部构思和创作要揭示出目的，冲突和人物性格中的实体性因素，另一方面要使主体的内心生活和特殊性相成为戏剧的中心点。

1．我们在这里既不是要写出一部完备的艺术史，就可以把东方戏剧艺术抛开。尽管东方诗和某些种的抒情诗方面也相当发达，东方的世界观却一开始就不利于戏剧艺术的完备发展。因为真正的悲剧动作情节的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则，或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责。至于喜剧的出现还更需要主体的自由权和驾御世界的自觉性。这两个条件在东方都不存在，伊斯兰教诗艺的雄伟崇高特别是如此，其中一方面个人的独立性尽管已在积极地发挥作用，可是喜剧表现的尝试还相差很远；另一方面东方人相信实体性的力量只有一种，它在统治着世间被制造出来的一切人物，而且以毫不留情的幻变无常的方式决定着一切人物的命运；因此，戏剧所需要的个人动作的辩护理由和返躬内省的主体性在东方都不

① 这一节说明正剧(Drama)是处在悲剧与喜剧之间的剧种，虽然古已有之，它主要是近代的产物。悲剧与喜剧混合，冲淡了悲剧和喜剧两剧种各自的特色，悲剧人物的意志坚定，喜剧人物的乖戾卑鄙都被刨平了，冲突也不象从前那么尖锐了。

存在。而且抽象的普遍的"太一"愈被视为统治一切的力量，愈不容许有丝毫特殊性相的存在余地，主体服从神旨这一条伊斯兰教教义也就愈抽象。在东方，只有在**中国人**和**印度人**中间才有一种戏剧的萌芽。但是根据我们所知道的少数范例来看，就连在中国人和印度人中间，戏剧也不是写自由的个人的动作的实现，而只是把生动的事迹和情感结合到某一具体情境，把这个过程摆在眼前展现出来。①

2. 因此，戏剧体诗的真正起源要在希腊去找。在希腊人中间，自由的主体性这一原则才有可能采取的古典艺术形式第一次获得奠定。不过古典类型中主体性在动作情节中发挥的作用也比较有限，它也只要求人的目的中的实体性内容能现出自由和生气就行。因此，在古代戏剧，悲剧和喜剧中起主要作用的是人物所要实现的那个目的所体现的普遍的实体性因素；在悲剧中是对具体动作情节所意识到的伦理要求以及动作本身的绝对理由，在古代喜剧中所突出表现的至少也是一般的公众利益，例如政治家及其处理国事的方式，战争与和平，人民及其道德习俗，或是哲学的衰颓。因此希腊戏剧对内心状态和人物性格特征的详细描绘以及错综复杂的情节都不能充分发挥作用；戏剧的兴趣也不在个别人物的命运，不在个别特殊细节，而首先在于对不同的人生本质力量之间，即人性中各种神性之间的单纯的斗争和结局的同情共鸣。作为这些力量的代表人物而出现的是悲剧英雄和喜剧角色，不过喜剧人

---

① 这一节说明戏剧在东方民族中不发达的原因在戏剧须以个人自由独立的意识为前提，而这个前提在古代东方不存在。

物所表现的是现实社会生活中一些基本倾向的颠倒错乱。①

3. 在近代浪漫型诗中，私人情欲及其满足只涉及某一主体个人的目的，一般是以某一具体人物及其性格在某一种具体情境中的遭遇为主要内容。

从这方面来看，近代诗的兴趣在于人物性格的伟大，这种人物凭他们的想像力或见识和才能，既提高到超出他们的情境和动作情节之上，又显出他们的全部真实的内心生活的丰富。他们往往只是由于环境和所牵涉的纠纷，才显得有可能要遭受到摧残和覆灭，但是由于他们性格本身的伟大，终于获得一种冲突的和解。因此，按照这种掌握方式，动作情节的具体内容并不是伦理的辩护理由和必然性，而是我们兴趣所在的那个具体人物及其关心的事情。从这个观点看，提供主要动机的是爱情和功名心之类，甚至不排除犯罪行为。但是犯罪行为容易导致不易排除的障碍。事实上纯粹的犯罪者，特别是像缪尔纳② 在《罪行》里的主角那样十足的软弱卑鄙，只会惹人嫌恶。所以这里人物性格首先必须至少在形式上是伟大坚强的，有能力抵挡住一切消极因素，有勇气接受他的命运，既不否认自己所做的事，也不因此就垮塌下来。此外，这种人物也绝不忽视祖国，家庭，王室和王权之类实体性目的。尽管不是着眼到实体性而只着眼到他个人的利益。这些实质性目的在大体上还是向他提供了具体基地，让他按照他个人的性格去在这块基

① 这一节说明古希腊是西方戏剧的发源地。当时人们一方面相信统治世界的是一些实体性的伦理力量，它们具体地体现在人物的性格目的和动作里；另一方面人们已有个人自由独立的意识，要为自己的动作负责。这两条是戏剧的基本前提。

② 缪尔纳(Müllner,1774—1829)德国剧作家，以专写所谓“命运悲剧”著称．只图博取舞台效果。

地上立足和卷入斗争,总之,它们还是对他的意志和行动提供了正式的终极内容。

和这种主体性并行的还有内心世界和外在环境情况两方面的无数特殊细节,动作情节就是在这些特殊细节范围之内生展的。因此,我们在近代戏剧中所看到的不是古代戏剧中的那种简单的冲突,而是丰富多采的人物性格,离奇的错综复杂的纠纷,令人迷惑的曲折情节,突如其来的偶然事故,这一切都有权到处发挥作用。这种自由泛滥的情况与全剧贯注着重大内容的实体性之间差别就是浪漫型艺术形式与古典型艺术形式之间的差别。

但是尽管有这些明显的放荡不羁的特殊细节,就连从近代戏剧的观点来说,作品整体毕竟还要符合戏剧和诗的特性,一方面要突出某一个坚持到底的冲突,另一方面,特别在悲剧里,要通过具体动作情节的发展过程和结局揭示出一种统治世界的至上威力,无论把这种威力看作神旨还是看作命运。①

iii 戏剧体诗及其种类的具体发展

在上文所讨论的构思和创作的一些基本差别之中还要出现各种剧种之间的差别。这些剧种只有在先后不同的阶段上才达到真正完满的发展。因此,我们在结尾部分还要研究一下这具体形成(发展)的方式。

1. 我们如果按上述理由把东方的戏剧萌芽除开,摆在我们眼

① 这一节说明近代浪漫型戏剧把人物性格提升到首位,实体性内容的作用日渐降低减弱,所以特别着重内心世界和外在世界中的特殊细节和偶然因素,因此戏剧的动作情节变得错综复杂,有自由泛滥的现象。

前达到最完备的阶段的就要算希腊的戏剧体诗。希腊人才第一次清楚地意识到悲剧和喜剧的本质究竟是什么，根据这两剧种对立的看法，把悲剧和喜剧清楚地严格地区分开来，然后在有机的发展过程中，先是悲剧，后是喜剧，都达到完美的高峰。至于罗马的戏剧艺术只是希腊戏剧艺术的一种微弱的回光返照，甚至还比不上后来受过罗马帝国统治的各民族在史诗和抒情诗两方面的成就。现在对希腊阶段进行进一步的研究，我也只能根据埃斯库洛斯和梭福克勒斯悲剧观点以及亚理斯陀芬的喜剧观点约略提出几个要点。①

1a）首先，关于悲剧，上文已经说过，决定悲剧全部组织结构的基本形式就是揭示目的及其内容以及人物性格及其冲突与结局这两方面的实体性因素。

悲剧动作情节的一般基础，也和在史诗里一样，是由当时世界情况提供的，我在上文曾把它称之为英雄时代（史诗时代）的世界情况。只有英雄时代，普遍的伦理力量才以新颖的原始形态作为各种神而出现，因为当时这些伦理力量既没有固定成为国家法律，也没有固定成为道德职责的戒律和教条。这些神所代表的伦理力量或是在他们自己的活动中互相对立，或是显现为凡人自由个性中有生命的内容。如果伦理力量一开始就形成实体性的基础，个别人物要在这个基础上先吐露分裂的萌芽，然后又从这个分裂运动中回到统一，我们面前就有两种不同的动作情节中的伦理因素。

第一种就是这样一种简单的意识：它还把实体只看作尚未分

① 以上说明戏剧体诗起源于希腊，希腊人最初把悲剧和喜剧两种表现方式严格地区别开来，并且使它们达到充分发展。

裂为特殊方面的统一体，还处在未经破坏的平静状态，对自己和对旁人都还是无害的，中性的。这种简单的意识处在崇敬，信仰和幸福的状态，还未经具体化为特殊因素，还只是浑然一体的一般的意识，所以还不能导致具体的动作。它对动作所必然带来的分裂对立感到一种畏惧。尽管它自己寂然不动，它还认识到能由自己定出目的并且使目的实现于行动的那种精神勇气毕竟要比寂然不动较高明；但是它自己不能参预到这种动作里，只能作为背景和旁观者；所以它面对着那些因为较高明而受到崇敬的行动人物只有一个办法，那就是把别人的果决斗争的精力和自己的智慧对象，即伦理力量的实体性理想对立起来。

第二种形式就是个别人物的情致，它驱遣某些发出动作的人物各据伦理原则，和其他发出动作的人物互相对立起来，因而导致冲突。具有这种情致的个别人物既不是我们近代人所说的人物性格，也不是单纯的抽象概念的化身，而是处在这二者之间，表现为坚定的人物，本来是什么样的人，他就做那样的人，没有内心的冲突，也没有摇摆，不承认旁人的异样的情致。就这一点来说，他们所代表的是近代的滑稽态度的反面，他们是一些高尚的绝对明确的人物，只要在某一特殊的伦理力量中找到自己性格的内容和基础的。只有这样各有理由来行动的一些个别人物之间的矛盾对立才形成悲剧性，所以悲剧性只有在人类实际生活中才显得出来。事实上只有人类实际生活中才有这种情况：某一种特殊品质既然形成某一个别人物的实体，他就全心全意地投入到这种实体内容里，使它成为自己的贯串一切的情致。但是享福的神们却不然，他们的本质就是无差别性，他们对与此相反的态度从来不认真对待，

而是抱着一种溶解矛盾的暗讽态度，像我们在讨论荷马史诗时已经提到的。①

以上两种形式对于悲剧整体都是同样重要的。一方面是神性的未经分裂的浑整意识，另一方面是斗争的但是仍以神的威力和事业为根据的动作情节，即伦理目的的抉择和实现。这两种形式形成了悲剧的主要因素，在希腊悲剧中就以合唱队和发出动作的人物的形式表现于艺术作品。②

希腊的合唱队的意义在近代才引起很多的讨论，在讨论中发生了一个问题：近代悲剧是否能够和应该沿用合唱队？人们确已感觉到这种实体性的基础的需要，但是没有认识到怎样正确地把它拿来放进近代悲剧里，因为他们没有深刻认识到，从希腊悲剧的观点看，真正的悲剧性究竟是什么以及合唱队的重要性究竟在哪里。从一方面看，根据人们所说的，他们对合唱队的认识大致是这样：合唱队的任务就是对悲剧整体进行冷静的玩索，而发出动作的人物则局限于他们的特殊目的和情境，从合唱队的观感里可以获得评价他们自己性格和动作的标准，正如观众把合唱队看作他们自己在艺术作品中的代表，代表着他们自己对眼前演变过程的观感。这种看法有它的正确的一面，合唱队确实代表一种较高的实体性意识，对虚伪的冲突提出警告，对结局进行思索。尽管如此，合唱队并不是像观众那样只是一个置身局外，袖手旁观，爱高谈道德教训的人物，他们并不是只凭他们的感想才放在剧中的一些干

① 滑稽态度(Ironie)，参看第一卷79页注①。

② 以上说明悲剧和史诗都起于希腊"英雄时代"，指出悲剧中两个主要因素（实体性的伦理力量和个人自由原则）在人们意识中的发展过程。代表实体性因素的是合唱队，代表自由个性的是发出动作的人物。

燥无味的人，与此相反，合唱队所代表的就是带有伦理性的英雄们的生活和动作中的真正实体性；和个别英雄们不同，合唱队代表人民，人民就是丰收的大地，英雄们像是从大地里长出来的花朵和树干，他们的整个的生存是要受这种土壤制约的。所以合唱队在本质上所站的立足点是这样：当时还没有确定的国家法律和固定的宗教教条来对抗伦理方面的纠纷，而伦理力量只有在直接的(自然的)实际生活中才显现出来，而且只有平静生活的平衡才能防止个别人物行动中不同的力量的对立所必然引起的那种可怕的冲突。合唱队使我们意识到这种保证安全的庇护所就在目前。所以合唱队不以实践的方式参预到动作情节里去，不行使什么职权去反对戏剧中互相斗争的英雄们，而只是凭认识下判断，提出警告，表示同情，或是向神们的法律和内在良心的力量申诉，这些力量由想像力表现为一系列的统治世界的神。上文已经说过，合唱队的这种表现方式是抒情的，因为他们既不发出动作，又不像史诗叙述事迹，但是他们同时在内容上也还保持史诗的一种性质，即实体的普遍性，所以他们的抒情方式不同于真正的颂歌而往往较近似凯歌和酒神赞歌。合唱队在希腊悲剧中这样的地位是应该特别强调的。就像剧场本身有它的外在场所，布景和环境一样，合唱队实际上就是人民，也就是一种精神性的布景，可以和建筑中的神庙相比。神庙原来围绕着神像，在我们近代，雕像却在露天里站着，没有神庙作为背景了；近代悲剧也是如此，它用不着合唱队作为背景了，因为它的动作情节不是以这种实体性力量为基础，而是以主体的意志和性格以及事迹和环境的显然外在的偶然因素为基础了。

从这个观点看，如果把合唱队看作一种从希腊悲剧起源时代偶然遗留下来的附赘悬瘤，那就是一个完全错误的看法。合唱队的外在根源当然要追溯到酒神祭典的情况。在酒神祭典中，从艺术观点来看，合唱队的歌唱是主要的项目，到后来才插进去一位叙述者，在中途打断合唱队的歌唱来叙述情节。他由这种叙述者的身份经过演变，后来又提升为正式发出动作的人物。到了希腊悲剧的繁荣时代，合唱队之所以还保存下来，并不是对祭神节和酒神祭典中的一个项目表示尊敬，而是因为合唱队本身就是戏剧动作情节中一个不可缺少的项目，它在发展过程中形式愈来愈优美，内容范围愈来愈宽广。后来悲剧的衰颓主要表现在合唱队的退化上，它变成不再是整体中一个不可分割的组成部分而降低为一种可有可无的装饰品了。从这一点上就可以看出合唱队对动作情节的重要性了。对于浪漫型悲剧来说，合唱队并不合式，浪漫型悲剧并不起源于合唱队，它的内容也另是一回事。所以每次在近代悲剧中援用希腊合唱队的尝试都必然以失败告终。因为浪漫型悲剧的起源要追溯到中世纪的奇迹剧，[①] 道德剧以及滑稽剧，而这些老剧种就已不表现原始希腊意义的动作，也不表现世俗生活和宗教生活中未经分裂的单纯意识现象。骑士风和君主专政时代题材也不宜于用在合唱队里，因为当时人民处在服从的地位，偶尔牵涉到动作情节里站在某一边，也只是为自己个人祸福利害打算。大体说来，只要所用题材涉及个人情欲目的和性格乃至阴谋诡计，合唱

① 奇迹剧起源于基督教，主题都是基督和圣徒的奇迹。

队就不适用。①

与合唱队相对立的第二个主要因素是互相冲突的发出动作的个别人物。在希腊悲剧里造成冲突的根源不是恶意，罪行，卑鄙或是单纯的灾祸，盲目性之类，而是对某一具体行为的伦理的辩护理由。事实上抽象的罪恶本身既无真实性，也不能引起兴趣。但是另一方面人们也不应纯然故意地把一些伦理品质强加于发出动作的人物身上去，他们的辩护理由必须是绝对本质性的。所以象在近代常见的那些犯罪案件，庸碌的乃至自夸道德高尚的罪犯们以及他们关于命运的那套废话在古代悲剧里很少见的，同样少见的是单凭单纯主体方面的旨趣和性格，如统治欲，恋爱，荣誉乃至其它情欲之类去抉择行动，而这类动机只有从个别人物的特殊性格和自然倾向中才找得出辩护理由。但是这种根据目的内容为理由来抉择行动，因为所要实现的是片面特殊的东西，在本身已含有冲突的真正可能性的具体情况之下，就会危害对立人物，这个对立人物也根据他的实际情致坚持和力图实现另一个领域中的伦理原则，从而使同样有辩护理由的一些伦理力量和个别人物之间的冲

① 以上说明合唱队起源于希腊酒神祭典，只有歌唱而无动作。后来加进一个或两个叙述情节的人物，于是才有动作也才有戏剧。悲剧既产生而合唱队仍保留，代表当代人民，从尚未分化的单纯实体意义出发，处在旁观的地位对剧情发展发表抒情性的观感。近代浪漫型悲剧不宜恢复希腊的合唱队，因为它不起源于合唱而起源于中世纪的民间剧种即奇迹剧，重点已移到个别人物性格上，不能代表时代思潮了。

合唱队的作用以及近代剧应否保留合唱队的问题在德国启蒙时代曾引起热烈讨论，歌德和席勒都发表过意见。黑格尔在这些讨论的基础上作了进一步的发挥。合唱队所涉及的不只是形式技巧问题，更重要的是戏剧思想性的问题。我们的社会主义时代的戏剧也偶尔用合唱队，但是更常见的是合唱队的作用由剧中人物兼任，主要原因是剧中人物和剧作者都代表当代人民的思潮而不是站在旁观地位和它对立，象希腊悲剧中的合唱队那样。

突就充分发动起来了。[1]

这一系列的内容尽管可以有复杂的具体分化，按照它们的性质来说，数量也并不很多。梭福克勒斯继埃斯库洛斯之后处理得最好的主要矛盾都是城邦政权所体现的带有精神方面普遍意义的伦理生活和家庭所体现的自然伦理生活这两方之间的矛盾。城邦和家庭是悲剧所描述的两种最纯粹的力量，因为这两方面之间的和谐和在实际生活中协调一致的行动就构成最完满的伦理生活的现实。我只须提到埃斯库洛斯的《复仇的女神们》，特别是梭福克勒斯的《安提贡》[2] 就可以说明这个道理。安蒂贡尊重家庭骨肉关系和阴曹地府的神，而克里安却只尊重天神宙斯，城邦公众生活和社会幸福的统治力量。在埃斯库洛斯的《伊菲琪尼》，《阿迦门农》，《递献奠酒的女人们》和《复仇的女神们》以及梭福克勒斯的《厄勒克屈娜》等悲剧里我们也看到城邦与家庭之间的类似的冲突。阿迦门农作为国王和统帅，为了希腊人和远征特洛伊大军的利益，牺牲了自己的女儿，因而破坏了父女爱和夫妻爱的关系，而他的妻子作为被牺牲的女儿的母亲，则深心维护这种家庭关系，就使刚回家的丈夫遭到可耻的屠杀去替女儿报仇。国王的太子俄瑞斯特本来尊重母亲，却不得不维护他父王的权利，杀死了亲生母。[3]

这种内容对于一切时代都会同样发生效力，对它的描述，不同

---

① 以上说明悲剧第二个主要因素，即导致冲突的个别人物。人物导致冲突并不是由于单纯的罪行或缺点而是各持片面的伦理的辩护理由。

② 参看第一卷280页注①，关于希腊悲剧可参看罗念生译的《埃斯库洛斯的悲剧二种》和《索福克勒斯的悲剧选辑》（人民文学出版社）。

③ 参看第一卷269页注①。

的民族都会同样感到人与人的同情和艺术的同情。①

另一类主要冲突是偏于形式方面的，是希腊悲剧家们特别爱用俄狄普的遭遇来描绘的。最完美的例子是梭福克勒斯所遗留下来的《俄狄普王》和《俄狄普在柯洛诺斯》。这些悲剧所处理的是人凭清醒的意识和自觉的意志所做出来的事与人不是凭意志和自觉而是由神旨的决定所做出来的事这两方面的矛盾，问题在于双方是否都有辩护的理由。俄狄普杀死了父亲，娶母亲做了妻子，在这种乱伦的婚姻关系中生下了儿女，但是他犯了这种罪行是毫不自觉的，不是出于他的意志的。按照我们近代人的较深刻的意识来判断，这种不出于自己的认识和意志的罪行就不应该由当事人自己负责；但是造形的希腊人②却要人为他自己所做出来的事负责，并不把人分成两截，一方面是偏于形式的自觉的主体性，另一方面是客观存在的人。

最后还另有一些次要的冲突，其中涉及个别人物行动与希腊人所了解的命运之间的一般关系或是它与一些特殊情况的关系。

在这一切悲剧冲突中我们首先必须抛弃关于有罪和无罪的错误观念。悲剧英雄们既是无罪的，也是有罪的。如果认为一个人本来有选择余地而他却任意选上了他所做的那件事，只有在这种情况下他才是有罪的。如果这个看法正确，古代那些造形人物就是无罪的；他们从这种性格和这种情致出发去发出动作，因为他们

① 以上说明希腊悲剧中最常见的冲突起于城邦政权与家庭两种不同的伦理关系之间的矛盾。这种基本冲突在任何时代和任何民族中都会引起同情。

② “造形的希腊人”和下文“造形人物”指带有造形艺术特征的古代希腊史诗和悲剧中的人物，提“造形”也是侧重悲剧人物的客观面貌。

正是这种性格和这种情致，这里并无所谓犹疑和抉择。伟大人物性格的力量正在于他们并不进行选择，他们自始至终就完全是他们所愿望和要实现的那种人物。他们本来是什么样的人，就是什么样的人，而且永远如此。这就是他们的伟大处。事实上动作方面的软弱完全由于单纯的主体性和它的内容割裂开来了，因此使性格，意志和目的就不象绝对作为一个统一体生长起来的。这样的个别人物既然没有一个坚定的目的作为他个性中的实体，作为他的全部意志中的情致和力量，而活在他的灵魂里，所以他就左右摇摆，犹豫不决，他的选择也就会是随意任性的。造形人物决没有这种摇摆不定，对他们来说，主体性格和意志的内容之间的联系是不可分割的。推动他们去行动的正是他们自己的在伦理上有辩护理由的情致，而他们辩护这种情致时，就连在他们在互相交锋的动人的雄辩中，也从来不运用倾吐心曲的主观语调和由情欲支配的诡辩，而是作为有修养的客观人物，义正辞严地进行辩论。最擅长于描绘这种人物的深湛，节制和生动优美形象的是梭福克勒斯。但是另一方面，这种孕育冲突的情致却仍把悲剧人物推向破坏性的有罪的行动。对于这种罪行，他们并不愿推卸责任。反之，他们做了他们实际上不得不做的事，这对他们还是一种光荣，说这种英雄犯了不能由他们负责的罪行，这就是莫大的诽谤。对自己的罪行负责正是伟大人物的光荣。他们并不愿引起怜悯和感伤。事实上使人感动的并不是具有实体性的东西，而是主体方面的人格深化，即主体的苦难，他们的坚强性格和本质性的情致是处于统一体的。这种不可分割的协调一致所引起的并不是感伤而是惊羡。悲剧引起感伤是从幼里庇德斯才开始的。

最后，悲剧纠纷的结果只有一条出路：互相斗争的双方的辩护理由固然保持住了，他们的争端的片面性却被消除掉了，而未经搅乱的内心和谐，即合唱队所代表的一切神都同样安然分享祭礼的那种世界情况，又恢复了。真正的发展只在于对立面作为对立面而被否定，在冲突中互图否定对方的那些行动所根据的不同的伦理力量，得到了和解。只有在这种情况之下，悲剧的最后结局才不是灾祸和苦痛而是精神的安慰，因为只有在这种结局中，个别人物的遭遇的必然性才显现为绝对理性，而心情也才真正地从伦理的观点达到平静，这心情原先为英雄的命运所震撼，现在却从主题要旨上达到和解了。只有牢牢地掌握住这个观点，才能理解希腊悲剧。因此，我们也不应把这种结局理解为一种善有善报，恶有恶报那种单纯的道德上的结果，如常言所说的，"罪恶在呕吐了，道德坐上筵席了。"这里的问题绝对不在返躬自省的人格的主体方面怎样看待善和恶，而在冲突如果已完全发展了，人们就会认识到互相斗争的两种力量获得了肯定的和解，双方还保持住原有的价值或效力。这种结局的必然性也不是一种盲目的命运，即古代人常提到的那种无理性的不可理解的命运主宰；而是命运的合理性(尽管这种合理性还没有显现为自觉的神旨，神对世界及个别人物所预定的终极目的对神和人都还没显现出来)，这种合理性就在个别的神和人之上还有一种最高的权力①，它不容许片面的，孤立化的，越出自己权力界限的力量以及它们所产生的冲突可以长存下去。盲目的

① 最高的权力指"理性"，即"永恒正义"，亦即黑格尔所谓"命运的合理性"。他虽沿用 Schicksal(命运)这个词，实际上是否定了宿命论。本来这个词在西文里除"命运"的意义以外，还有"遭遇"和"结局"的意思，黑格尔倾向于用后一个意义。

命运却不然，它把个别人物推回到他们的局限去，把他们毁灭掉。这是一种无理性的强迫力量，一种无辜的灾祸，它在观众心灵里引起的不是伦理的平静而是愤怒。①

因此，悲剧的和解和史诗的和解也有分别。例如在荷马的两部史诗里，主角阿喀琉斯和俄狄修斯都达到了各自的目标，这是理所当然的，但这并不是由于他们的好运气，他们也曾经历过有限生存的苦楚，遭遇过许多困难，损失和牺牲，然后才完成了他们的斗争过程。事实上真理一般都要求在生活过程和事态的客观演变中，就连有限事物的空幻也要跟着显现出来。阿喀琉斯的狂怒平息了，他从阿迦门农那里取回了被夺去的女俘，他向赫克忒报了仇，替挚友帕屈罗克鲁斯举行了葬礼，他被人推尊为最光荣的英雄；但是他的狂怒及其平息却使他失去了最亲爱的朋友；为着帕屈罗克鲁斯的丧命，要向赫克忒报仇，他不得不抛开愤怒，重新投入攻特洛伊城的战斗；他虽然被尊为最光荣的英雄，自己却有早死的预感。俄狄修斯也是如此。他终于回到伊特卡故乡，偿了他的心愿，但是他是孤零零一个人回去的，在多年期待和奋斗之后，精疲力竭，他的伙伴和特洛伊的胜利品都丧失得干干净净了。从此可见这两位史诗英雄都为有限生存的罪过而付了代价，而在特洛伊的毁灭与希腊英雄们的厄运中司命女神都显示了她的威权。但是司

① 结合到人物性格，黑格尔讨论了悲剧人物有罪无罪问题，即对他们的冲突所造成的灾祸应否负责问题。依黑格尔看，就坚持伦理的理想来说，他们是无罪的；就所坚持的只是片面性的因而是错误的伦理理想来说，他们也是有罪的。悲剧的结局是必然的，其所以是必然的，因为它是合理的。黑格尔既驳斥了善恶报应观点，又驳斥了盲目命运观点。悲剧的结局毁灭了坚持片面的伦理力量的个别人物，但恢复了伦理力量的固有效力。这就是理性或永恒正义的胜利。所以它在观众中引起的不是悲伤而是惊赞和心灵的平静。

命女神所体现的是一种古老传统观念的公道，她一般只把太高的降低，通过祸来恢复福与祸的抽象的平衡，只触及有限生存而没有更深的伦理意义。这就是史诗在人世遭遇中所显示的公道，即由单纯的平衡而达到一般的和解。但是更高的悲剧的和解却是一些明确的伦理上的实体性因素摆脱矛盾对立所达到的真正的和谐。这种和谐一致是通过多种方式达到的。我在这里只指出一些主要的。①

首先应该特别提出：说情致的片面性是冲突的真正基础，就等于说这片面性的情致已进入了生动的动作情节而成为某一具体人物的唯一的情致。如果要否定这种情致的片面性，就必须消除那个具体人物，因为他只根据这一个情致发出动作。事实上那个具体人物就只代表一种生活，就不可能作为这一种生活而单独地获得实现，所以他这个人物也就要遭到毁灭。

最完备的发展方式在下列情况下就有实现的可能：互相斗争的个别人物们按照他们的具体生活，每个人都作为整体而出现，所以各自要碰到斗争对方的势力，要损坏对方按照他的生活方式所应尊重的对象。例如安蒂贡生活在克里安政权之下，自己就是一个公主，而且是克里安的儿子希蒙的未婚妻，所以她本应服从国王的命令。另一方面克里安也是父亲和丈夫，他也本应尊重家庭骨肉关系的神圣性，不应下违反骨肉恩情的命令。所以这两个人物所要互相反对和毁坏的东西正是他们在各自生活范围以内所固有

① 以上悲剧的和解要比史诗的和解较高一级。史诗的和解是由恢复福与祸的抽象的平衡而达到的，没有更深的伦理的意义，悲剧的和解则是通过伦理力量的冲突和斗争，消除了斗争双方的片面性，恢复了伦理力量的原来的和谐和统一才达到的，所以是绝对理性的体现。

的东西。安蒂贡还没有欢庆自己的婚礼就遭到死亡，而克里安则丧失了自己的儿子和妻子，儿子因为未婚妻的死而自杀，妻子又为儿子的死而自杀。我对古代和近代的优美的戏剧杰作几乎全都熟悉，每个人也都能够而且应该熟悉，我认为从冲突这一方面来看，《安蒂贡》是其中一部最优秀最圆满的艺术作品。①

但是悲剧的结局也不应总是通过有关人物的毁灭而消除双方的片面性，使双方获得同等的尊敬。例如人所周知的埃斯库洛斯的《复仇的女神们》在结局时俄瑞斯忒和复仇的女神们双方都没有死亡。这些要惩罚弑母罪行和维护骨肉恩情的女神们是和阿波罗对立的，阿波罗要维护家长和国王的尊严和应得的崇敬，曾唆使俄瑞斯特弑母。但是这部悲剧并没有使俄瑞斯特受到惩处，却使阿波罗和复仇的女神们都受到崇敬。从这个裁决的结局中，我们也看得很清楚，希腊人在描绘神们互相争斗时是怎样看待神的。对于实际生活的雅典人来说，神只是维护完全和谐的伦理秩序的力量。当时最高法庭的投票结果，双方的票数相等；代表雅典实体性理想的女护神雅典娜投了最后的决定票，赦免了俄瑞斯忒，但是允许了复仇的女神们和阿波罗双方都可以设立祭坛，受人礼拜。②

其次，在这种来自客观方面的和解之外，平衡也可以是来自主体的，这就是发出动作的人物们终于放弃了自己的片面性。但是既然放弃了他们的实体性的情致，他们就会显得没有性格了，这正是与造形人物的坚定性不相容的。所以个别人物在这里只能屈服

① 参看第一卷280页注①。黑格尔把《安蒂贡》放在希腊悲剧的顶峰，因为它最能说明他的悲剧冲突的理论。

② 参看本章上文3b注。

于一种更高的力量的意旨和命令，因而就他本人来说，他还是坚持了他的情致，不过遭到一种神把它破坏了。在这种情况下，结子并没有打开，而只是用一种"机械降神"的方式把它抛开了，象在《斐罗克特》悲剧里那样。①

最后，比这种凭外因达到的结局较好的是内在的和解，动因就是主体自己，所以已接近于近代悲剧的和解方式了。最完善的古代例证是永远令人惊赞的《俄狄普在柯洛诺斯》。俄狄普在无意中杀了自己的父亲，取得了忒拜国的王位，娶了自己的母亲，这些不自觉的罪行没有使他感到痛苦。但是这位善解谜语的老人终于窥测到自己的从前在暗中发生的遭遇，以恐怖的心情认识自己所处的境地。自己的谜语既已解出，他就象亚当，正当他认识到善恶之分时，他就失去幸福了。这位预见者把自己的眼睛弄瞎了，离开了忒拜国，象亚当和夏娃被逐出乐园一样，从此他这位伶仃孤苦的老人就过着流浪生活了。怀着沉重的心情他到了柯洛诺斯，服从一位神的命令，不听他儿子请他回到忒拜的央求，宁愿让复仇的女神们陪伴他。因此他使自己身上从前的分裂达到和解，净化了自己。他的瞎眼睛又重见光明了，他的肢体疾病也痊愈了，成了接待他作客的城邦的安全保障。② 这种在死亡中的大澈大悟，对于他自己和对于我们来说，都显得是在他的个性和人格本身中所达到的和解。有人想在这里发见一种基督教的色彩，把俄狄普看作一个天神保佑的罪人，他在有限生存中所遭到的厄运凭神恩在死亡中得到赔偿了。但是基督教式的和解却是一种灵魂上的大澈大悟，灵魂已

① 参看第一卷262—263页关于斐罗克特的剧情。

② 参看第一卷289页正文和注①。

在永恒幸福的圣泉中受过洗礼，就把自己提升到超越自己的实际生活和所作所为之上，把心本身转化为心的坟墓(这是精神所能办到的事)，用自己在尘世间的个性来赎偿自己在尘世间所犯的罪过，然后确信自己处在纯洁的永恒精神幸福中，受不到尘世罪过的侵袭。至于俄狄普的大澈大悟却不是这样，它只是从伦理力量互相冲突和破坏中恢复到这些伦理力量的统一与和谐那种古代人的和解意识。①

在这和解里还有一个因素，就是主体方面的满足感，从此我们就可以转到与悲剧对立的喜剧领域。

2. 我们已经说过，喜剧性一般是主体本身使自己的动作发生矛盾，自己又把这矛盾解决掉，从而感到安慰，建立了自信心。因此喜剧用作基础的起点正是悲剧的终点：这就是说，它的起点是一种绝对达到和解的爽朗心情，这种心情纵使通过自己的手段，挫败了自己的意志，出现了和自己的原来目的正相反的事情，对自己有所损害，却并不因此灰心丧气，仍旧很愉快。但是另一方面，主体之所以能保持这种安然无事的心情，是因为他所追求的目的本来就没有什么实体性，或是纵然也有一点实体性，而在实质上却是和他的性格相对立的，因此作为他的目的，也就丧失了实体性；所以现时遭到毁灭的只是空虚的无足轻重的东西，主体本身并没有遭

① 以上通过梭福克勒斯的《安蒂贡》和《俄狄普在柯洛诺斯》(黑格尔最推尊的两部理想的悲剧)以及埃斯库洛斯的《复仇的女神们》为例证，说明希腊悲剧中几种不同的和解方式。一种象《安蒂贡》是代表不同伦理力量的人物通过冲突斗争，在所遭受的灾祸中否定了各自的片面性而恢复到伦理力量的和谐与统一。这是黑格尔所认为最理想的。另一种象《复仇的女神们》是通过神诏这种外因来达到和解的，斗争双方都没有遭到毁灭。黑格尔认为这不如通过人物的内因而达到和解的《俄狄普在柯洛诺斯》，主角通过对自己罪行和尘世生活的大澈大悟，抛弃过去，重新做人。

受什么损害,所以他仍安然站住脚。

我们从亚理斯陀芬的作品里所认识到的希腊古典喜剧的概念大体上就是如此。在这方面我们必须把这种喜剧性是由剧中人物本身感觉到的,还是由听众感觉到的,这两层区别清楚。只有前一种才是真正的喜剧性,亚理斯陀芬就是处理这种真正的喜剧性的大师。按照这个观点,剧中人物只有在自己并不严肃地对待严肃的目的和意志时,才把自己表现为可笑的人物。所以对于喜剧人物自己来说,他的严肃就意味着他的毁灭。因为他本来就没有抱定什么较高的具有普遍意义的,而且可以导致严重冲突的旨趣;如果他抱定了这种旨趣,那也只能暴露出他是这样一种性格,凭这种性格的现实存在,就已使他好像在追求的那个目的归于幻灭,从此人们就可以看出他实际上并没有真心真意地要实现那个目的。所以喜剧性更多地出现在社会下层的实际生活中,具有喜剧性的人们本来是什么样,就只能是那么样,不能也不愿改变现状,根本不能有什么真正的情致,可是对自己所作所为却毫不怀疑。他们同时却显得具有一种好象较高明的性格,对投生其中的那种有限生存并不认真重视,超然于有限生存之上,渺视一切挫折和失败,保持着坚定的安全感。亚理斯陀芬让我们看到的正是这种精神上的绝对自由,这种随遇而安,逍遥自在的态度,这种主体方面爽朗心情的世界。凡是没有读过亚理斯陀芬的人就很难懂得人怎能那样轻松愉快。

这种喜剧的题材范围并不必限于对立的伦理,宗教和艺术的领域;古希腊喜剧固然都谨守这些客观的实体性的范围,但是人物的主观任意性,一般情况的乖讹和颠倒错乱,却使本来好象是为追

求某种较高旨趣而发出的动作归于失败了。在这方面亚理斯陀芬展现了丰富恰当的材料，有些是关于希腊诸神的，有些是关于雅典人民的。实际上对神加以人格化，使神具有凡人的个性。这种表现方式及其具体细节就根本不符合神的崇高性格及其意义，因为神并不是凡人，本来没有凡人所有的那些特殊面貌，现在却把这些特殊面强加于神，这就变成空洞妄诞的描绘了。但是亚理斯陀芬所特别爱嘲笑的还是雅典公民的愚蠢，演说家和政治家的暴戾，战争的荒谬，特别是毫不留情地嘲笑攸里庇德斯在悲剧中所倡导的革新倾向。在这些方面他所用的方式都最滑稽而同时却有最深刻的思致。对体现这些宏伟喜剧内容的人物，他一开始介绍他们，就用无穷无尽的幻想和幽默，把他们描写成为傻瓜，使人一看到就知道这种人干不出什么聪明事来。斯屈列什亚德[①]就是这样一个傻瓜，为着要逃债，他去请教哲学家；苏格拉第也是这样角色，他竟接受这个逃债户和他的儿子当学生；酒神也是如此，诗人派他下阴曹地府去找出一个真正的悲剧作家把他带回人间[②]；克里安和希腊的男男女女也都是些傻瓜，他们要从深井里把和平女神捞上来[③]，如此等等。这些人物使我听到的一个基调就是他们愈显得没有能力去实现他们在着手进行的事，也就愈坚信自己有这种能力。傻瓜们都是那样天真的傻瓜，就连在有点头脑时，也要露出一点动机与效果的矛盾，他们都有一种自信　不管客观情况怎样，他们的那股自信

① 斯屈列什亚德(Strepsiades)是亚理斯陀芬的喜剧《云》里一个主角。这部喜剧把苏格拉第作为一个诡辩家而加以嘲讽。

② 见亚理斯陀芬的喜剧《群蛙》，酒神闯进了阴曹地府，要找一个真正的悲剧诗人带回人间，埃斯库洛勒斯和欧锐庇德斯争着要当选，前者得胜。

③ 见亚理斯陀芬的喜剧《和平》，雅典和斯巴达久战不休，一个农民骑甲壳虫上天，去找和平女神，听说她被战神沉到深井里去了，便组织人去捞，居然捞起来了。

心都永不会消失。这简直是奥林波斯山峰上的神们的欢笑的福慧状态，永远不起波澜的平和心境，移置到这种人物胸腑中，于是万事大吉了。在塑造这些人物中，亚理斯陀芬却从来不是一个冷酷的恶意的嘲弄者，而是一位具有丰富精神修养的卓越的雅典公民，真正的爱国者，真心真意地关心雅典的福利。所以他在喜剧中彻底揭露的，象上文已经说过的，并不是宗教和伦理的东西，而是把极端的乖讹荒谬打扮成具有实体性力量的假像，表现出一些根本没有什么真正实在货色的外形和个别现象；所以这种人物所暴露的都是赤裸裸的主体方面的游戏。在揭示诸神即政治和伦理生活的真正本质与应当实现这种本质内容的雅典公民的主体性之间的绝对矛盾中，亚理斯陀芬就揭示出喜剧人物的这种主体性的胜利就是希腊衰颓的最严重的病征，而这些天真的谑浪笑傲的人物实际上是多才多艺的希腊人民的诗艺所产生的最后的果实。①

2. 在转到近代戏剧艺术中，我还是就大体上进一步指出悲剧，普通戏剧和喜剧三方面的一些古与今的重要差别。

2a) 悲剧在古代造形艺术的崇高阶段，仍片面地侧重以伦理的实体性和必然性的效力为基础，至于对剧中人物性格的个性和主体因素方面却不去深入刻画。至于喜剧则用颠倒过来的造形艺

① 这一节是黑格尔对于希腊喜剧的看法。他举亚理斯陀芬为例，说明喜剧的出发点在于人物本身的谑浪笑傲，随遇而安的精神。他所追求的目的或是毫无实体性，或是虽有点实体性，却和他的性格不符合，他这种人根本不能实现这种目的。实际上他对严肃的目的，从来就不抱严肃的态度。他只是在游戏，自己制造矛盾，露出可笑的乖讹和颠倒错乱，自己挫败了自己的意志和行动，也终于自己解决了矛盾。解决的方式是很单纯的。他本来就不曾严肃对待他所追求的目的，目的达不到，对他也毫无损失，所以他跌倒了就爬起来，毫不灰心丧气，一笑置之，仿佛反而增强了自信心。喜剧人物的喜剧性并不仅在对旁人可笑，主要是对自己可笑。黑格尔认为喜剧人物大半来自社会下层。其实西方喜剧一向嘲笑社会下层人物已成了惯例，是一种阶级歧视。

术方式来充分补充悲剧的欠缺，突出主体性在乖讹荒谬中自由泛滥以至达到解决。

近代悲剧却一开始就在自己的领域里采用主体性原则。所以它用作对象和内容的是人物的主体方面的内心生活，不象古典艺术那样体现一些伦理力量。在近代悲剧里，动作情节也通过环境的偶然因素而导致冲突并且决定(或是像在决定)结果。在这方面我们要讨论的有下列几个要点：

第一，人物用作内容去实现的各种目的的性质；

第二，悲剧人物性格本身以及他们所卷入的冲突；

第三，和古代悲剧不同的结局和悲剧和解方式。

1. 尽管浪漫型悲剧的中心点是主体方面的苦难和情欲(用这两个词的本义)，人类动作毕竟不能脱离家庭，国家和教会这些领域的具体基础。事实上人一旦发出动作，他一般就要牵涉到一系列的现实特殊事项。但是现在人物的旨趣既然不在上述那些领域的单纯的实体性因素，而是要把它具体分化成多种多样，而且在个别具体分化之中，真正实体性因素就往往被冲淡到使人认不出。此外，这类目的在近代已改变了形状。例如宗教范围的主要题材已不是凭想象把一些伦理力量加以人格化而形成的一些个别的神，和凡人一模一样，体现于人类英雄的情致，作为贯注一切的内容意蕴，而是基督和圣徒之类传记；国家范围的主要题材是君权，封建贵族的势力，各王朝之间或同一王朝各派成员之间的斗争，以及后来的市民私人之间的法权和其它方面的关系；家庭生活中也出现了古代戏剧中所不曾出现的新因素。在上述几个领域里主体性原则既然都要起作用，于是各个领域里都出现了一些新的动机，

近代人就有必要把这些新动机当作目的和动作的标准。

另一方面,主体方面的权利既被看成排它性的内容,于是爱情和个人荣誉等等就被选定为唯一的目的,至于其它一切或是只形成主体的外在背景,或是和主体心情处于矛盾对立。意义较深刻的题材是违反正义和罪行,尽管剧中人物不一定就把违反正义和犯罪作为目的,但是为着达到既定的目的,他就不避免这些。

第三,跟这种个性化和主体性相对立,人物所抱的目的有时也可能具有普遍意义和涉及较广泛的内容,有时也可能被主体看作本身具有实体性而力图实现。关于前一情况的例子我想举歌德的《浮士德》这部绝对哲学悲剧。这里一方面是对科学知识的失望,另一方面又有尘世生活享乐的活跃气氛。在大体上这部悲剧企图对主体的有限知识与绝对真理的本质和现象的探索这两方面之间的矛盾找出一种悲剧式的和解。这个主题提供了极其广阔的内容,把这种内容放在同一部作品里处理,除歌德以外,过去还没有一个戏剧体诗人能办到这一点。席勒的卡尔·慕尔① 也同样攻击当时整个市民社会秩序和整个世界人类生活情况。在这个一般意义上席勒和他那个时代是不同调的。他的《华伦斯坦》② 也同样涉及一个具有普遍意义的宏伟目的,即德意志的统一与和平。主角不能达到这个目的,因为他所用的那些手段是勉强凑合的,只有外在联系的,正当危急的时候就遭到破坏,不中用了;此外,他的目的不能实现也由于他反抗当时皇帝的威权,皇权的势力就必然要粉碎他的企图。像卡尔·慕尔和华伦斯坦所追求的对世界有普遍意义

① 卡尔·慕尔,席勒的剧本《强盗》中的主角。参看第一卷248页及注②。
② 《华伦斯坦》,参看第一卷249页及注③。

的目的一般不是由某一个人物所能实现的，而所采取的办法又是把旁人当作驯服工具，而旁人却要凭多数人的意志来达到他们自己的目的，有意或无意地要反对他。卡尔德隆的一些悲剧作品也可以作为对实体性目的的掌握方式的例证。在这些作品中人物把爱情和荣誉等等所涉及的义务和权利看成和法典一样固定不移。席勒的悲剧人物尽管从完全不同的立足点出发，往往也有同样的看法，认为自己所追求的目的就是为维护普遍绝对的人权而斗争。在他的早年作品《阴谋与爱情》① 里，斐迪南少校要反对当时流行的时髦风尚而维护人的自然权利特别是向波沙侯爵要求一种不可侵犯的人权，即思想自由。

但是大体说来，近代悲剧人物所依据的指导行动和激发情欲的动力并不是目的中的什么实体性因素，而是思想和感情方面的主体性格，他们要力求满足自己性格中的某些特殊因素。就连在上文所引的那些例子里，像追求荣誉和爱情的西班牙悲剧英雄们也是把他们的目的内容看作完全属于主体性格的，所以它们所涉及的权利和义务都直接吻合他们自己深心中的希望。至于席勒的早年作品中对自然和人权的拥护和改良世界的号召都更多地是主体方面的热情和幻想。席勒在晚年作品里固然企图使较成熟的情致发挥效用，那也只是想把古代悲剧的原则在近代戏剧中恢复过来。为着进一步说明古代悲剧和近代悲剧在这方面的差别，我想举莎士比亚的《哈姆雷特》为例。这部悲剧的基本冲突很类似埃斯库洛斯在《递献奠酒的女人们》里和梭福克勒斯在《厄勒克屈娜》里所用的那种冲突。哈姆雷特也是父亲遭到谋杀，母亲改嫁了凶手。

① 《阴谋与爱情》参看第一卷248页及注③。

但是希腊诗人们对所处理的这类冲突有一个伦理的辩护理由，而莎士比亚却把这类冲突处理成为一种凶杀罪行，其中母亲是无罪的，所以哈姆雷特复仇，只把矛头针对着行凶的国王，这个凶手身上看不出丝毫值得尊敬的品质。所以真正的冲突不在于哈姆雷特在进行伦理性的复仇之中自己也势必破坏这种伦理，而在他本人的主体性格，他的高贵的灵魂生来就不适合于采取这种果决行动，他对世界和人生满腔愤恨，徘徊于决断，试探和准备实行之间，终于由于他自己犹疑不决和外在环境的纠纷而遭到毁灭。[1]

2b）其次，如果从此转到近代悲剧的最重要的一个方面，即人物性格及其冲突，我们可以把我们的出发点总结如下：

古代古典型悲剧中人物的处境大致如下：如果人物抉择了一种唯一符合他们已定型的本质的伦理性的情致，他们就必然要和另一种同样有辩护理由但是互相对立的伦理力量发生冲突；浪漫型悲剧人物却一开始就置身于复杂的偶然关系和情况之中，可以这样行动也可以那样行动，所以由外在情况提供机缘的冲突基本上是由人物性格产生的。人物在他的情欲方面何去何从，并不依据某种实体性辩护理由，而是因为他生下来就是那种性格，就必然要服从那种性格。希腊英雄们在发出动作时当然也依据他们的个性，但是前已说过，这种个性要达到古代悲剧的高度，它本身就必代表一种伦理性的情致，而近代悲剧中人物不管是做了本身有辩护

---

① 这一节说明近代悲剧不同于古代悲剧，在于目的内容已由实体性的伦理力量转到带有偶然性的人物思想情感的主体性。黑格尔在本章里特别推尊莎士比亚。他对哈姆雷特的性格分析是就歌德的评论作了进一步的发挥。经过英国诗人柯洛芮基以及后来英国哲学家布腊德莱介绍到英国，近百年来在莎士比亚研究中产生了广泛深刻的影响。

理由的事，还是做了违反正义和犯罪的事，都是事出偶然，只取决于自己主体方面的愿望和需要以及外来影响。在这种情况之下，伦理性的目的和人物性格当然也可能融合在一起，不过由于目的，情欲和主体内心生活的个别具体化，这种融合并不能构成悲剧性的深刻和优美所必有的重要基础和客观条件。

关于人物性格本身的差异很难作出带有普遍性的结论，因为它是五花八门的，因此这里只能提出以下几个要点。一眼就可看到的差异是抽象的亦即形式的人物性格与现实世界中活着的具体的人物性格之间的对立。作为抽象人物性格的例证可举法国和意大利的一些悲剧角色。他们都是由摹仿古代悲剧产生出来的，都是爱情，名誉，光荣，权利欲和专制之类具体情欲的人格化。他们的行动和动机乃至情欲的品种和深度都是尽量用宣讲式的堂皇词藻和精巧的修词技巧渲染出来的，但是这种展览方式使人回想起的并不是希腊戏剧杰作，而是罗马剧作家辛涅卡[①] 的失败的作品。西班牙的悲剧也爱描绘这种抽象的人物性格。但是其中与荣誉，友谊，君权等等发生冲突的爱情本身就极端抽象主观，而且把所涉及的权利和义务分辨得那么斩钉截铁，如果把这种爱情突出成为主体的实体性的旨趣，人物性格就不大可能有充分个别具体化的余地了。不过西班牙悲剧人物往往具有法国悲剧人物所没有完整性（尽管内容不充实）和拘谨的特色。此外，法国悲剧一般很简单冷淡，西班牙悲剧与此相反，会凭巧智去创造一些引人入胜的情境和纠纷，来弥补内心生活的贫乏。

① 辛涅卡(Seneka)公元一世纪罗马哲学家，一位有名的修词学家的儿子，写过《麦德》,《特洛伊人》,《阿迦门农》之类摹仿希腊戏剧作品的悲剧。

最擅长于描绘比较丰满的人物性格的是英国人，首屈一指的仍然是莎士比亚。纵使主体的全部情致集中在一种单纯的形式的(抽象的)情欲上，例如麦克伯的政权欲，奥赛罗的妒忌，莎士比亚也不让这种抽象的情致淹没掉人物的丰富的个性，而是在突出某一种情欲中，使人物还不失其为一个完整的人。莎士比亚在无限广阔的世界舞台中对丑恶和荒谬接触得愈深远，也就愈能使这种丑恶和荒谬的人物显得并不缺乏诗的修养。他赋予这些人物以智力和想像力，通过形像，使他们把自己当作一种艺术品，对自己进行客观的认识性的观照，也就是使他们自己成了自由的艺术家。通过这种魄力充沛的真实的性格描绘，莎士比亚使我们观众对罪犯们乃至极平庸的粗鲁汉和傻瓜也感到津津有味。莎士比亚对悲剧人物的描写方式的特点是：具有个性的，现实的，生动的，高度多样化的。在必要时他们的语言就显得崇高雄壮，显出内心的深度和创造才能，他们一眨眼就来一个形像和比喻。这里有一种修词术，但不是学院式的修词术，而是出自人物的真实情感和锐敏观察的修词术。就描绘直接生活的生动鲜明与伟大心灵的这种统一性来看，近代戏剧体诗人之中很难找到另一个人能和莎士比亚媲美。歌德在早期固然也显出类似的对自然的忠实和描绘特征的细致，但是在情绪的内在魄力和崇高方面终比不上莎士比亚。至于席勒，他也是在勉强造作中失败的，在狂飙似的奔放洋溢中没有抓住真正的内核。①

① 以上说明近代悲剧人物本身的第一个差异是抽象的形式的性格与具体的丰满的性格之间的差异。代表抽象性格的是法，意，西，德各国的近代悲剧；代表丰满性格的是莎士比亚的悲剧作品。这里所涉及的正是马克思所强调的莎士比亚化和席勒化的问题。

近代悲剧人物性格的第二个差异是坚定性和摇摆性之间的差异。犹疑不决，反复思索，作一个决定先仔细衡量正反两面的理由，这种弱点在古代就已常出现，特别是在攸里庇德斯的悲剧作品里。不过攸里庇德斯已放弃了希腊早期悲剧在人物和动作情节的描述上所用的那种圆满的造形艺术风格而转到激发主体情绪方面去了。摇摆不定的人物形像在近代悲剧中更经常出现，特别是他们本身有一种双重化的情欲，牵引他们从一个决定转到另一个决定，从一种行动转到另一种行动。我在上文(卷一，第三章"人物性格"这一节)已经谈过这种摇摆性，现在只补充一点：如果悲剧动作情节离不开冲突，同一个人身上出现了分裂，他总会感到为难和犹疑。对立旨趣的分裂有多种原因，有时是神智不清，有时是脆弱和幼稚。在歌德的早年作品中我们还看到魏伊斯林根以及《斯特娜》剧中的斐南多，特别是克拉维哥[1]之类软弱性格。他们是一批双重化的人物，不可能有一种定型的和坚定的个性。另一种情况是人物对自己本有信心，但是碰到两种对立的生活领域或两种对立的义务之类，双方都具有同等的神圣性，而他却被迫要在其中抉择一种而排除另一种。这种情况之下的犹疑不决只是过程中一点曲折，并不是由于神经系统的毛病。此外，还有一种悲剧情况，尽管用心是好的，但在情欲驱遣之下，却被推到与原来目的相反的一个目的上去，例如席勒所写的姜·达克[2]就是如此。在这种情况下，出路只有两条：不是凭自己去克服内心的分裂，恢复平衡，就是由分裂

① 魏伊斯林根是歌德的《葛兹·封·伯力兴根》剧中一个骑士，与葛兹为敌；《斯特娜》是歌德的反映自己爱情遭遇的一部悲剧，克拉维哥是歌德的《克拉维哥》剧中的主角，他为着往上爬而抛弃了所爱的女子。

② 即《奥莲女郎》，参看第一卷352页注③。

走到毁灭。如果用这种内心分裂作为悲剧的杠杆，结果就会引起怜悯，苦痛甚至愤怒，诗人最好避免这种主题而不去找它或用它。

但是最坏的情况是把性格乃至整个人的这种摇摆和犹疑不决当作全部悲剧的描述原则，仿佛要证明世间根本没有坚定的人物性格就是真理。这是一种错误的艺术辩证法。某种特殊情欲和情欲所决定的片面性目的固然不能不经过斗争就达到实现，而在实际生活中环境情况和对立人物的压力固然会迫使这种坚持片面性目的的人物体验到这种片面性目的是有限制的，不能坚持的，但是这种出路应该是客观事态发展的必然结局，而不应该当作一种辩证机械一开始就放进人物本身里去发挥作用；如果这样办，代表这种主体性的人物就成了只是一种空洞的不确定的形式，他并没有把确定的目的和确定的性格生动地结合在一起。此外也还有另一种情况，整个人物的内心情况的转变正是他所特有的那种性格本身的必然结果，这就是一开始就潜在于性格本身中的因素现在才显露出来而得到发展。莎士比亚的《李尔王》就是一个例子。这位老人固有的痴顽发展成了疯狂，正如他的忠臣格洛斯托也由精神上的盲目转变成了肉体的盲目一样，直到他认出他的两个儿子中究竟谁孝谁不孝时，他的瞎眼才又睁开，重见光明。——莎士比亚的描绘方式与上述专用摇摆不定，本身分裂的人物性格的方式恰恰相反，他向我们提供了始终一致的坚定的人物性格的范例。这些人物遭到毁灭，正是由于他们坚定顽强，始终忠实于自己和自己的目的。他们并没有伦理的辩护理由，只是服从自己个性的必然性，盲目地被外在环境卷到行动中去，就凭自己的意志力坚持到底，即使他们迫于需要，不得不和旁人对立斗争，也还是把所做的事做到

底，或则说，“一不做，二不休”。本身符合他们性格的那种情欲的苗头，前此没有吐露，现在却出土了：这样一种伟大心灵的生展过程，它的内在的发展，对它跟环境情况所进行的毁灭自己的斗争及其结局的描绘，这就是莎士比亚的许多最能引人入胜的悲剧作品的主要内容。①

3. 我们现在还要谈的最后一个要点涉及近代悲剧人物性格所要趋赴的**悲剧结局**以及近代悲剧所能达到的**悲剧性的和解**。在古代悲剧里，悲剧性的和解是永恒正义，作为命运的绝对威力，在主宰伦理的实体与本身独立化的因而互相冲突的特殊的伦理力量这二者之间的协调。由于永恒正义的权力的合理性，我们在看到有关人物的毁灭时仍然感到安慰（庆贺永恒正义的胜利）。近代悲剧里如果也出现类似的正义，这种正义就时而由于人物性格和目的的具体分化而显得比较抽象，时而由于人物坚持要贯彻自己的目的，就不免违反正义和犯罪，这种正义就具有刑法的性质。例如麦克伯，李尔王的两个长女和女婿，里查德三世以及席勒的《阴谋与爱情》里的主席以及许多其他类似的人物都由他们暴戾而受到的应得的惩罚。这种结局通常都是当事人物为实现自己的特殊目的而被置之不顾的那种现实存在的力量所粉碎。例如华伦斯坦是在牢固的皇权基础上撞死的；而毕哥罗米尼老汉为着维护皇权法统，不惜出卖朋友，损害友谊，也受到丧子的惩罚。葛兹·封·伯立兴根也是由于攻击一个有牢固基础的政治制度而一败涂地，而拥

① 以上说明近代悲剧人物本身的第二个差异是摇摆的软弱的性格与坚定的性格之间的差异。前一种的实例是歌德和席勒的早年作品，后一种的实例是莎士比亚的《李尔王》。黑格尔不赞成悲剧用软弱的人物性格。

护这个合法政权的魏伊斯林根和阿德尔海德也由于违反正义和背叛诺言而遭到悲惨的下场[①]。由于着重人物主体性,近代悲剧还要求当事人物显得和自己的命运达到了和解[②]。这种和解有时可以是宗教性的,即从内心里认识到尘世的个人肉体的毁灭保证了一种更高的不可毁灭的神福;有时可以是世俗性的,偏于形式的,即人物凭自己的坚强和镇定,虽遭到毁灭也不屈服,面对一切灾难而仍尽全力去保持他的主体的自由。最后,这种和解也可以有较深刻的意义,即承认灾难是由他自作自受的。

此外,悲剧结局有时也可以只是由不利的环境和外界偶然事故所引起的,这种环境和偶然事故只要稍微改变一下,就可能导致圆满的结果。这种情况只能使我们感到近代人物由于性格的具体分化,以及环境和事态的偶合就得听任尘世事物无常性的摆布,接受有限事物的命运。但是这是一种空洞无意义的悲观,它把一切归原到一种可怕的外在的必然性,特别是在我们看到一个高尚优美的心灵在和这种外在的偶然的灾祸进行斗争中遭到毁灭的时候,情况更是如此。事态的这种演变也可以深深地打动我们,但是只能使我们感到阴森恐怖,马上就使我们祝愿外在的偶然事故要能和这种高尚优美人物的内在本质协调一致才好。只有从这个观点看,我们才能在哈姆雷特和朱丽叶的死亡中感到和解。单从表面看,哈姆雷特的死亡是偶然的,由于在他和拉尔提斯角斗中,误换了毒剑。但是事实上在哈姆雷特的心灵深处一开始就已潜伏了死机。有限事物所立足的沙滩并不能使他满意:从他的哀伤和软

① 关于华伦斯坦和葛兹,参看第一卷249页正文和注。

② 英译作"当事人物本身还必须显得承认他们的命运是合乎正义的"。

弱，忧愁和愤世嫉俗的表现，我们一开始就看得出他生在这种残暴世界中是一个死定了的人。在死神还没有袭击他以前，内心的厌倦就早已把他撕得粉碎了。朱丽叶和罗米欧两人也是如此，这两朵柔嫩的鲜花都种植在不相宜的土壤里，我们只有哀悼这样一场美好的爱情竟如此可悲地消逝了，就像一枝含葩的蔷薇生在这个偶然世界里还未破蕊，就被狂风暴雨在好心肠好心眼的无力的营救计谋中一扫而空了。落到我们头上的只是一种酸辛的和解感：一种在灾祸中的**不幸超度到极乐世界的过程**①。

2b）正如诗人们用偶然的方式处理剧中人物的死亡一样，他们也可以用偶然的方式处理情节的发展，使情况和当事人物达到圆满的结果，用此来引起我们的兴趣，尽管情况的其它因素并不像会导致这样圆满的结果，幸运至少和灾祸有同等的权利可以出现。如果问题只在幸运和灾祸的差别，我倒比较喜欢幸运或圆满的结果。为什么不该这样呢？我看不出有什么理由说，单纯的灾祸，只只因为是灾祸，就胜于幸运的收场，除非世间有那么一些敏感的先生们欣赏的就是苦痛和灾祸，觉得苦痛和灾祸比他们日常看到的那种不太苦痛的情况还更有趣些。如果兴趣就是这样货色，那就大可不必费力把剧中人物弄死，放到兴趣的祭坫上去作牺牲品。

---

① 这一节说明悲剧在结局时对立双方由冲突而达到悲剧性的和解，可采取各种不同的方式。最普通的是当事人物为实现自己的特殊目的而被置之不顾的那种现实存在的力量所粉碎，实际上还是罪有应得，黑格尔举《华伦斯坦》为例。这种和解是客观方面的代表片面情欲的剧中人物的消灭和正义的伸张。悲剧的和解还有关于人物主体的一面，即从宗教观点或坚强性格观点接受自己的命运或是认识到咎由自取。此外，近代悲剧还有一个特点，悲剧的结局有时是外界偶然事故所引起的，不取决于人物性格本身。黑格尔反对这种剧情的发展，但承认哈姆雷特和朱丽叶的死都有偶然性在起作用，不过还认为死机一开始就潜伏在他们的性格中。

剧中人物本来并不要牺牲自己就可以抛弃他们所追求的目的，或是彼此言归于好，用不着造成悲剧的结局。冲突和解决的悲剧性只有在维护较高理想的时候才有必要。如果没有这种必要，单纯的痛苦和灾难就没有什么辩护理由。这就是介乎悲剧和喜剧之间的普通戏剧和正剧的自然基础。

普通戏剧和正剧的真正的诗的立足点我在上文已经谈过了。在我们德国，这种中间剧种有时以市民生活和家庭范围里动人的情景为主题，有时描绘骑士风，从《葛兹》出现以来就已成为时髦了。它的主要题旨经常是道德的胜利。它往往触及金钱和财产，等级的差别，不幸的恋爱，下层社会小人物的毛病和气质，总之，每天到处都摆在我们眼前的事物，不在舞台上也可以看到，所不同者在这种有道德倾向的剧本里，善人总是胜利，恶人总是遭到谴责和惩罚，否则就是悔过，所以戏剧的和解就在这种道德的结局，使人皆大欢喜。这种戏剧的主要兴趣在于主体方面的观点和心肠的好坏。但是抽象的道德观点愈成为兴趣的中心，结果一方面人物性格所结合的那种情致和目的就愈不是本身具有本质性的，另一方面人物也就愈不能坚持和实现自己的性格。因为如果把一切都归原于道德观点和心肠，在这种主体方面的道德考虑以外，人物性格的其它具体特点或是至少是他的特殊目的的具体特点就不复有支柱了。心肠是可以破裂的，观点是可以改变的。像考兹布的《仇恨人类和忏悔》和伊夫兰的剧本中许多道德场面之类动人的戏剧，严格地说，结局既不能说是好的，也不能说是坏的，因为它经常是恕罪和悔罪。这就涉及革面洗心，脱胎换骨，而这只有高尚性格和伟大心灵才能做到。像考兹布的大多数主角以及伊夫兰的某些主角

都是一些流氓小伙子，二流子之类，本来就什么事也干不了，现在陡然间发誓要"放下屠刀，立地成佛"。这种改变只能是伪善的或表面的。事情只是暂时对付过去的，但是他会抓住头一个机会再走回头路，走到更坏的角落里去。[①]

2c）最后，关于近代喜剧，这就特别涉及我在上文谈古代喜剧时所已提到的那个带有本质性的重要差别，这就是剧中人物所表现的愚蠢和片面性是逗听众笑还是逗他自己笑的差别。真正的喜剧家亚理斯陀芬的基本原则是喜剧人物逗自己笑。不过在较晚期的希腊喜剧以及罗马时代普劳图斯和特林兹[②]的作品里所采取的就是对立的方向，专逗听众笑了。近代闹剧把这个倾向又推到极端，以至大多数喜剧作品变成单纯的散文气味的笑柄，甚至刻毒到引起反感。举例来说，法国莫里哀[③]的一些较精妙的喜剧作品里就有这种毛病。剧中人物都非常严肃地追求他们的目的，这就说明了他们的散文气味。他们用尽了这种严肃态度和热心毅力去追求他们的目的，到结局时发见希望落了空，不能自由自在地接受失败而一笑置之，他们成了受欺骗的人，任人加以恶意的嘲笑。莫里哀的《伪君子》（《塔吐夫》）就是如此，其中真坏人的假面具揭穿了，这并不是逗人笑而是一件相当严肃的事，奥干认识到自己受了骗后，感到受了一场大灾难的痛苦，最后只有借"机械降神"的伎俩来

① 这一节说明介乎悲剧与喜剧之间的正剧一般都宣扬道德的胜利（即善有善报，恶有恶报），所以结局总是圆满的。正剧中的人物一般不能坚决维护什么较高的理想，所以比较容易妥协，即令犯罪，也往往得到宽恕或是表示悔过自新，但是由于性格的软弱，悔过也是虚伪的。黑格尔对这种"中间剧种"相当鄙视。

② 普劳图斯已见本章前注。特林兹（Terenz，公元前 194—159）罗马喜剧家，名著有《兄弟们》，《杀自己的刽子手》等。这两人对莫里哀的影响很大。

③ 参看《莫里哀选集》，李健吾译，人民文学出版社出版。

解决,警官最后向他说:

不用那样痛哭流泪,阁下,

我们的国王恨透了欺诈,

他看透了人们的心,

一切骗术都骗不过他的眼睛。①

就连莫里哀的《悭吝人》那样顽固的性格也是可厌的抽象品，他那样极端严肃地执着他的狭隘卑鄙的情欲，使他没有可能从这种桎梏里把自己的心灵解放出来，像这种性格没有任何真正喜剧性的因素。

在这种喜剧里弥补缺陷的方式主要是人物性格的精致描绘和剧情发展的巧妙安排所显示出的熟练技巧和高明的巨匠手腕。大多数的情节发展是这样: 剧中人物设法欺骗旁人去实现自己的目的，冒充帮助旁人促进他们的利益，而实际上却把他们引上错路，结果是伪装的揭穿导致他自己的毁灭。他的对方往往也使用一种反欺骗的欺骗手段,伪装真正相信行骗者的诚实,把他放在同样受骗的地位:一个骗来，一个骗去，这样就产生出无数顶有趣的颠来倒去的情境。特别擅长于制造这种情境的是西班牙作家们,他们在这方面提供了许多引人入胜的优秀作品。其中内容不外爱情和荣誉之类,这类题材在悲剧中导致深刻的冲突,而在喜剧中却一开始就没有实体性,因而以喜剧的方式遭到了否定，例如骄傲，不愿承认实际久已感到的爱情,而到结局时正由于先不承认而暴露出来，

① 《伪君子》第五幕最后一景。"机械降神"是戏剧情节到了不可开交时就用神来解决困难。这里的国王就执行了机械降神的任务，赦免了罪人。莫里哀在喜剧方面类似席勒在悲剧方面,都是与"莎士比亚化"对立的。

最后，在浪漫型喜剧里，设置和推进这种曲折情节的往往是些奴隶，而在近代喜剧里则往往是仆人和侍婢。这些仆婢们对他们主子所追求的目的本来就瞧不起，只凭自己的利益打算就去帮助或陷害主子，这样就出现一种可笑的场面：主子变成了仆婢，仆婢变成了主人，或是由于外因或明确意图而出现其它喜剧场面。我们观众是知道其中秘密的，在看到可尊敬的父亲或叔伯成为诡计和谎言的牺牲品时，我们就由于察觉这种欺骗中的每一个潜伏的或显露的矛盾而感到很可笑。

一般说来，近代喜剧就以上述方式，时而通过人物性格的描绘，时而通过剧情的喜剧性的曲折纠纷，把喜剧人物及其私人旨趣的偶然的乖讹，可笑的行为，失常的习惯和愚蠢的表现描绘给观众看。这种喜剧里没有亚理斯陀芬的那种爽朗的谑浪笑傲的精神作为和解因素而贯串全部作品使之具有生气了。它们往往使本身恶劣的事情终于获得胜利，这就引起了听众的反感，例如仆人用诡计骗了主人，子弟用诡计骗了父亲和导师，这些老人们本身并没有什么很坏的成见或乖僻的性格，也就没有理由让旁人把他们年老昏愦当作笑柄，牺牲自己来让旁人取乐。

不过除了这种散文气息的喜剧之外，近代世界也发展出一种与此相反的真正符合喜剧和诗的本质的喜剧观点。心情的和悦，接受一切失败和灾祸的谑浪笑傲，在本身愉快的傻瓜丑角的言行和主体性格之中所表现的豪放气概在近代又恢复到喜剧基调的地位，因而表现出深刻，丰满和亲切的幽默精神。尽管在范围上有宽窄之分，在内容意义上有深浅之分，我们在这种喜剧里又看到古代亚理斯陀芬以最完美的方式开创出来的那种喜剧风格。作为这方

面的光辉范例,我只想在这结尾部分再一次举出莎士比亚,却不能进行详细的分析。①

到了喜剧的发展成熟阶段，我们现在也就达到了美学这门科学研究的终点。我们原来从象征型艺术开始，其中主体性在挣扎着试图把它本身作为内容和形式寻找出来,把自己变成客观的(表现出来)。进一步我们就跨进了古典型的造形艺术,这种艺术把已认识清楚的实体性因素体现于有生命的个体。最后我们终止于浪漫型艺术,这是心灵和内心生活的艺术,其中主体性本身已达到了自由和绝对,自己以精神的方式进行活动,满足于它自己，而不再和客观世界及其个别特殊事物结成一体，在喜剧里它把这种和解的消极方式(主体与客观世界的分裂)带到自己的意识里来。到了这个顶峰，喜剧就马上导致一般艺术的解体。一切艺术的目的都在于把永恒的神性和绝对真理显现于现实世界的现象和形状，把它展现于我们的观照,展现于我们的情感和思想。但是喜剧把这种精神和物质的同一割裂开来了，于是要外现于现实世界的绝对真理就无法外现了,因为,现实世界中一些旨趣(目的内容)都变成独立自由了,都在受偶然性和主体性支配了,这就破坏了体现绝对真理于有限现实世界的企图了。因此,绝对真理在现实情况下不再和

① 这一节说明近代喜剧的结局大致有三种。一种是法国莫里哀所代表的主角专逗听众笑而自己却极严肃的喜剧，这种喜剧人物的结局大半是假面具的揭穿，他没有真正喜剧人物那种逍遥自在的爽朗精神，不能接受失败或毁灭，所以没有真正的喜剧性，也不能有真正喜剧性的和解。第二种是西班牙人所代表的专以喜剧人物性格的描绘和剧情的巧妙穿插见长的作品，能逗观众笑，因为观众能看出喜剧人物自己所看不出的矛盾，所以感到可笑。但是这两种喜剧都见不出古代喜剧的那种喜剧人物的爽朗精神和丰满性格。具有这种优点的只有莎士比亚的喜剧。

现实生活中的人物性格及其目的达成积极的同一了，而是只以消极的方式发生效力，凡是不符合绝对真理的事物就会否定(消灭)自己,只剩下单纯的主体性在这种否定中还显出安全感和自信心。

这样我们现在就已达到了我们的终点，我们用哲学的方法把艺术的美和形像的每一个本质性的特征编成了一种花环。编织这种花环是一个最有价值的事，它使美学成为一门完整的科学。艺术并不是一种单纯的娱乐、效用或游戏的勾当,而是要把精神从有限世界的内容和形式的束缚中解放出来，要使绝对真理显现和寄托于感性现象,总之，要展现真理。这种真理不是自然史(自然科学)所能穷其意蕴的,是只有在世界史里才能展现出来的。这种真理的展现可以形成世界史的最美好的方面，也可以提供最珍贵的报酬,来酬劳追求真理的辛勤劳动。因为这个缘故,我们的研究不能只限于对某些艺术作品的批评或是替艺术创作方法开出方单。它的唯一目的就是追溯艺术和美的一切历史发展阶段，从而在思想上掌握和证实艺术和美的基本概念。

但愿在这种基本观点上我的这部著作能满足你们的要求。在研究美学这个共同目的上如果你们和我已建立起一种联系，而现在就算结束了,我的最后一个愿望就是美与真这种较高的,不可磨灭的理想的联系,把我们永远牢固地结合在一起。①

① 在这段简短的结束语中黑格尔一方面说明戏剧到了喜剧发展成熟阶段，一般艺术便已解体，因为艺术的任务就在使绝对真理显现于客观现实事物的形像，喜剧情节主要是片面地受到外界偶然事故和主体对某一情欲的追求，已破坏了艺术所要求的绝对真理与现实事物形像的统一。另一方面黑格尔说明了自己用的哲学方法是“追溯艺术和美的一切历史发展阶段，从而在思想上掌握和证实艺术和美的基本概念”，“使美学成为一门完整的科学。”他最后祝愿读者或听众和作者在美与真的理想上建立一种“不可磨灭的联系”。这番话也回答了离开历史发展而追求“美的本质”或“美的概念”的读者们。

译 后 记

黑格尔的«美学»原是作者在十九世纪二十到三十年代在海德堡大学和柏林大学授课的讲义。他死后由他的门徒霍托根据他亲笔写的提纲和几个听课者的笔记编辑成书，于一八三五年出版。本译文根据一九五五年柏林出版的由巴森格重编的新版本。

本译文第一卷早已在一九五九年由人民文学出版社印行。后来译者忙于其它工作，接着在“四人帮”对知识分子实行法西斯专政时期，又搁了十年左右，直到一九七〇年冬才动手续译。译完后把全书(包括已出版的第一卷)从头到尾校改了一遍。除德文版以外，译者参较了英译本(鲍甲葵译的全书绪论部分，奥斯玛斯通译全书)，俄译本(斯托尔卜纳译第一第二两卷，巴波夫补译完全书)和法译本(姜克勒维希译)。原书分三卷，柏林新版合订成一厚册。本译文依英俄法三种译本分四卷，把原来第三卷分为上下两卷。

黑格尔的«美学»是难读的，主要原因在于这部著作是从作者的客观唯心主义哲学体系及其辩证法出发的。这套体系极端抽象和艰晦，而且有很多矛盾和漏洞。抽象艰晦的思想体系就必然表达于抽象艰晦的语言，黑格尔所用的并不是一般德国人所习用的语言。此外，原书既根据提纲和笔记编成，未经作者亲自校改，遗漏、重复和错误就在所难免。英俄法三种译文不但和原文都有些

出入，而且在原文艰晦的地方，三种译文彼此悬殊也很大。所以看不懂原文时求救于这些译本，也不一定就能解决问题。译起来既有困难，读起来就不会很容易。

但是难懂并不等于不可懂。如果对黑格尔的哲学体系有一种大致正确的认识，多动点脑筋，《美学》这部著作还是可以读懂的。反过来说，对《美学》的钻研也有助于理解黑格尔的哲学体系，因为《美学》是用艺术发展的具体事例来阐明客观唯心主义及其辩证法的，比起黑格尔的《精神现象学》、《逻辑学》之类著作就较具体易懂。黑格尔在谈具体问题时也能写出简明流畅的文章，《美学》里有不少的章节可以证明这一点。恩格斯在一八九一年十一月写信给康·斯米特说，"为消遣计，我劝你读一读黑格尔的《美学》，如果你对这部书进行一点深入的研究，你就会感到惊讶"。细读《美学》，就可以体会到恩格斯的这句经验之谈，发现这部著作里足供消遣的东西不少，启发深思的东西更多。

对于深入学习马克思主义理论的人，《美学》这部书是值得细读的。在马克思主义以前，西方美学和文艺理论的书籍虽是汗牛充栋，真正有科学价值而影响深广的也只有两部书，一部是古希腊的亚里士多德的《诗学》，另一部就是十九世纪初期的黑格尔的《美学》。在哲学方面黑格尔总结了他以前二千多年的西方思想发展，在美学和文艺理论方面也是如此。马克思、恩格斯早期都属于青年黑格尔派，他们所创立的辩证唯物主义和历史唯物主义是在工人运动蓬勃发展的新形势之下批判继承黑格尔和他的门徒费尔巴哈等人的结果。这一点恩格斯在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里说得最清楚。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》、《神圣家

族»、«反杜林论»、«费尔巴哈论纲»以及«费尔巴哈与德国古典哲学的终结»里，对黑格尔哲学体系进行了系统的彻底的批判。关于黑格尔哲学体系应该批判的是什么，这个问题可以说已经基本解决了。至于美学这个领域，马克思、恩格斯早期都极为关心，进行过一些工作，发表过一些卓越的见解。但是由于他们后来转到更重要更迫切的经济学研究和工人运动，虽没有完全抛弃美学和文艺理论，却没有来得及就黑格尔«美学»这部著作进行过系统的批判，或是把他们自己关于美学和文艺理论的一些极其重要的教导加以汇总和总结。后来普列汉诺夫、李夫习兹、路卡契、多列斯和柯赫等人虽作过一些粗浅的尝试，其中不免有些修正主义色彩。[1] 所以对黑格尔«美学»的批判以及对马克思主义美学和文艺观点与黑格尔«美学»渊源关系的清理工作仍有待于今后的马克思主义者。希望这部«美学»的中译本可以提供一些必要的资料。

译者在本书第一卷译文出版后，即着手编写«西方美学史»，其中第十五章专门介绍了黑格尔的美学基本观点，也试图进行一些粗浅的不完全正确的批判。这些年来一直在思考这方面的问题，日益认识到这项批判工作的迫切必要性和艰巨性。但自量思想水平和暮年精力，都不能把这项工作做好。在这篇译后记中，为一般读者方便起见，只能提供一些掌握黑格尔美学概要的线索。

---

① 普列汉诺夫对«费尔巴哈与德国古典哲学的终结»作过注释。李夫习兹编过«马克思恩格斯论艺术与文学»，有中译本。多列斯编选过法文本«马克思恩格斯论文艺»，附有长篇序文。路卡契写过长文评介黑格尔的«美学»，作为东德出的一卷本«美学»全书的序论。柯赫著有«马克思主义美学史»，五十年代柏林出版。

一、 客观唯心主义的“绝对”和历史辩证发展的矛盾

《美学》和黑格尔的其它著作一样，最突出的一点是历史发展观点，这也是马克思、恩格斯首先给以高度评价的一点。《反杜林论》里有一段评语说：

> 黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系。

较晚的更为人所熟知的论断是在《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》里：

> ……精神哲学又分成各个历史部门来研究，如历史哲学、法哲学、宗教哲学、哲学史、美学等等，——在所有这些不同的历史领域中，黑格尔都力求找出并指出贯串这些领域的发展线索；同时，因为他不仅是一个富于创造性的天才，而且是一个学识渊博的人物，所以他在每一个领域中都起了划时代的作用。

这里所说的“运动和发展的内在联系”和“贯串这些领域的发展线索”就是辩证法的线索。黑格尔辩证法的出发点是任何事物都含有本身的对立面或内在矛盾，就是这种内在矛盾在推动事物的发展。这个出发点是马克思、恩格斯所肯定的黑格尔辩证法的“合理内核”。用黑格尔的逻辑术语来说，事物本身和它所含的对立面是“正”与“反”的关系。由于正和反各有片面性，有片面性就不真实。正本身含着反，要为反所否定，反也有片面性，不能静止于反，也要为正所否定。否定不等于消灭，只有消除两对立面的片面性，使正

与反统一于较高一级的肯定，这种“否定的否定”就是“合”，又叫做“对立面的统一”，这比原来各有片面性的正与反就较为真实，就有了发展。但是发展还不静止于此，这低一级的合又变为高一级的正，又有它的内在矛盾或对立面，又要经过否定和否定的否定，上升到更高一层的统一，这种由低级到高级的发展过程是理应不断地进行下去的。

这种辩证法主要有四个优点。第一，它否定了形而上学的静止观点和永恒不变观点，肯定了事物的不断发展。其次，它肯定了发展的推动力是事物本身的内在矛盾，亦即内因，明确地提出了有矛盾就有斗争，有斗争才有发展。第三，它肯定了“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”，这就是说，一切事物的产生、发展和消灭都有必然性和合理性，因为都是符合辩证规律的。这也就是肯定了凡是合理的就必然变成现实，不合理的现实也必然终归灭亡。第四，它肯定了世界历史发展不断地由低级向高级上升，永远是在向上前进的。这种乐观的看法实际上是达尔文的生物进化论以前的社会进化论。

不过黑格尔在哲学思想上是个承先启后的人物，他虽然有进步的甚至革命的一面，旧时代的保守思想在他身上毕竟留下很深的烙印。这两对立面在他思想上经常在互相矛盾而没有得到真正的解决。单就他的辩证法来说，就有很多这样没有解决的矛盾。第一，他虽承认矛盾冲突斗争是历史发展的推动力，却特别强调妥协调和在解决矛盾中的作用。他从来不承认两对立面斗争中有甲消灭乙或乙消灭甲的可能，而是认为甲和乙各有所长也各有所短，截长补短才有上升的发展。他所谓“否定的否定”实际上是对各有

片面性的两对立面各打五十大板。各有所“弃”，各有所“扬”，然后才能达到较高一级的统一或较高一级的真理。他明确地说过矛盾的解决就是调和，他在悲剧论里曾不厌其烦地企图说明这个道理。所以他的辩证法是以“一分为二”（事物本身包含否定自己的对立面）开始，以“合二而一”（两对立面由互相否定而达到妥协性的统一）告终的。其次，他既肯定事物不断发展，却又承认有所谓“永恒正义”和“普遍人性”。第三，他既强调一切现实事物的必然性和合理性，却在这个借口之下歌颂当时普鲁士君主专制。这一切矛盾都是由黑格尔的市民阶级地位和政治态度决定的。他热情地赞扬过法国资产阶级革命，实际上他的思想从这次革命受到了很大的启发。但是到了雅各宾专政时期他就忍受不住了，表现出绝望和徬徨。这个事实就足以说明他的市民阶级的摇摆性和不彻底性。象马克思和恩格斯关于歌德所说的一样，黑格尔还没有摆脱当时德国“庸俗市民”的习气。

黑格尔辩证法的最大矛盾还在于他在肯定事物不断向前发展这个基本原则上发生了摇摆。这个基本原则本是黑格尔辩证法的基本合理内核。恩格斯在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里曾这样肯定了它：

> 这种辩证哲学推翻了一切关于最终的绝对真理和与之相应的人类绝对状态的想法。在它面前，不存在任何最终的、绝对的、神圣的东西；它指出所有一切事物的暂时性；在它面前，除了发生和消灭、无止境地由低级上升到高级的不断的过程，什么都不存在。它本身也不过是这一过程在思维着的头脑中的反映而已。

这是不断发展这个大前提所应得出的结论，这也是马克思主义所

得出的结论。但是黑格尔本人并没有得出这样的结论，在他的著作中(包括«美学»在内)到处讲的正是所谓“绝对真理”或“最终的绝对的神圣的东西”。他一方面肯定事物的不断发展，另一方面又认为这种发展达到“绝对”便算达到止境，因为“绝对”就不再有和它相对的对立面，就不能再有辩证发展了。在他的思想体系里，人类精神的发展终止于哲学所认识到的涵盖一切的“绝对”，也就是终止于他本人的哲学体系；在绝对精神表现于艺术的发展终止于浪漫型艺术，也就是终止于十九世纪西方资产阶级中所流行的那种艺术；在绝对精神表现于社会政治的发展终止于启蒙运动所吹嘘的“理性王国”，也就是终止于德国威廉二世的“开明专制”。一句话，世界历史各个领域的发展都在黑格尔时代的德国就已达到了顶峰和终点。

黑格尔何以得出这样荒谬的结论呢？这是理解乃至批判黑格尔哲学体系的关键要害所在。一语道破这个关键要害所在的还是恩格斯，他的话是这样说的：

> 原因很简单，因为他不得不去建立一个体系，而按照传统的要求，哲学体系是一定要以某种绝对真理来完成的。

这就是说，黑格尔哲学体系要求一种涵盖一切的“绝对”作为认识的最高峰和终止点，也就是作为历史发展的终止点，就是这个“绝对”或终止点扼杀了黑格尔辩证法本来应有的革命因素，这就是黑格尔哲学体系与辩证法之间不可调和的矛盾。

所谓黑格尔哲学体系就是黑格尔所特有的一种客观唯心主义体系。哲学基本问题是思维与存在的关系，亦即精神与物质或思

维主体与客观世界的关系。问题在于:这两个对立面,究竟哪个是第一性,哪个是第二性的?是思维产生存在还是存在产生思维呢?对这个基本问题过去有各种不同的答案,就形成了各种不同的哲学派别。最主要的派别实际上就是唯心主义和唯物主义两家。前者认为"心"或"精神"是第一性的,而后者则认为"物","存在"或客观世界是第一性的。唯心主义又分为主观唯心主义和客观唯心主义两派,前者认为主体认识造成了客观世界,后者认为客观存在的"理"或规律具体化为客观世界。黑格尔属于客观唯心主义而同时又是集过去各种唯心主义之大成的。他的出发点是"精神"或"心灵",不过他所谓"精神"或"心灵"并不是某个人或人类中某一部分人的头脑的作用或活动,而是超然于"有限的"具有肉体的人类之外、弥漫宇宙、涵盖一切的客观存在的"理"或"理念"(Idee①)。客观物质世界就是由这"理"外化或具体化出来的。"理"是一般,具体事物是特殊。黑格尔的这种客观唯心主义还是按他的辩证法演化出来的。他认为抽象的普遍的"理"本身中就含有它的对立面即具体的个别事物。这具体个别事物就是"理"所外化的另一体。"理"在未外化为具体事物时,只有抽象的普遍性;事物在未受到"理"灌注生气时,也只有抽象的个别特殊性,都还不算真实,须互相否定,互相成全,才形成算得真实的统一体。每一事有每一事的理,顺辩证发展的上升次第,理与事各有高低等级,到了最高级,便是涵盖一切理与事的"绝对"。未外化为具体事物的抽象的理叫做"概念"。在外化中具体个别事物否定了"概念"的抽象普遍性,事

① 这个词本义是"印象"或"观念",引申为柏拉图的"理式"和黑格尔的"理念",客观唯心主义实际是唯理主义。

物同时也受到概念的否定，二者统一，成为具体的"理念"，理才成为真实的理，事物也才成为真实的事物。"绝对"或最高理念便是万物万理的统一，又叫做"太一"。黑格尔替理念下的定义是："理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一"，就是这个意思。从此可见，黑格尔的客观唯心主义实即唯理主义，其要义是理与事的统一，一般与特殊的统一，亦即思维与存在的统一以及哲学与历史的统一。它否定了康德的不可知论，肯定了一切事物的必然性和合理性以及人类认识的不断发展。

不过这只是问题的一个方面，问题的关键还在于思维决定存在还是思维反映存在。黑格尔不从具体客观现实出发，而从一整套逻辑概念出发，企图从逻辑概念推演出客观世界，实际上是"首足倒置"，显然是与马克思主义的反映论相对立的。马克思在《神圣家族》里用一个简明例子一针见血地驳斥了黑格尔的理念产生客观世界的谬论，他说，"要从现实的果实得出'果实'这个抽象的观念是很容易的，而要从'果实'这个抽象的观念得出各种现实的果实就很困难了。"所以上文引过的恩格斯肯定黑格尔的辩证哲学的那句话："它本身也不过是这一过程（指客观历史发展过程——译者注）在思维着的头脑中的反映而已"，这虽是从黑格尔的辩证发展大前提出发本应得出的结论，而实际上黑格尔却得出了相反的结论。从他的辩证发展大前提得出应得的结论的是马克思主义创始人。

由于这种"首足倒置"，黑格尔既未解决思维与存在关系的问题，也没有真正摆脱康德的不可知论。思维与存在的关系既然"首足倒置"了，而思维所能得到的概念由低级到高级的上升又终止于"绝对"或最高理念。这就对历史发展和人类认识都划了止境。止

境以内是“此岸”，一切都仿佛可知，止境以外便是“彼岸”，一切便不可知了。有人说，黑格尔的辩证法只能应用于过去，不能应用于未来，也就是指他把未来划到不可知的“彼岸”。从此可见，黑格尔哲学体系的致命伤就是“绝对”这个概念。这个“绝对”就把他的本来带有革命性的辩证发展观点扼杀了，教人安于现存秩序，对未来极端悲观。辩证发展是无限的，不能说到了时间上某一阶段就达到“绝对”的高峰或终止点。“绝对”与“相对”是统一的，不能离开“相对”而有所谓“绝对”。世界历史不断向前发展，人类认识也就不断提高和深入。这个道理恩格斯在《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》里反复阐明过，毛主席在《实践论》里也作过精辟的发挥：

> 马克思主义者承认，在绝对的总的宇宙发展过程中，各个具体过程的发展都是相对的，因而在绝对真理的长河中，人们对于在各个一定发展阶段上的具体过程的认识只具有相对的真理性。无数相对的真理之总和，就是绝对的真理。……客观现实世界的变化运动永远没有完结，人们在实践中对于真理的认识也就永远没有完结。

从此可知，马克思主义的认识论否定了在某一发展阶段中人类认识就已达到了黑格尔所说的“绝对”；它也否定了客观世界有什么不可知的“彼岸”，随着历史的发展，人类通过实践会不断地把未知的变成可知的。有了这种认识，黑格尔的不断向上发展的辩证法的“合理内核”便可发挥效用了。

二、《美学》的结构，美的定义：“理念的感性显现”，理性内容提到第一位

以上我们费了一些篇幅说明黑格尔辩证法的合理内核与他的

客观唯心主义哲学体系的基本矛盾，因为这是理解和批判黑格尔的《美学》都必须抓住的纲，因为《美学》是他的辩证法和客观唯心主义哲学体系的具体运用。

《美学》是从概念或基本原则出发，来推演出艺术发展具体情况的。第一卷讲的便是艺术美的基本原理。第二卷从艺术类型观点追溯象征型、古典型和浪漫型三种艺术的特征及其历史发展。第三卷从三种类型中代表艺术门类出发，讨论建筑、雕刻、绘画、音乐和诗（包括戏剧）这些门类艺术的特征及其历史发展。原第三卷的论诗部分在本编中划入第四卷。论诗部分特别重要，因为黑格尔认为诗是一切艺术的共同因素，一切艺术里都必有诗，一切艺术发展阶段都必出现诗；诗也是黑格尔本人研究较深的一门艺术，所以论诗部分是《美学》这部著作的精华所在，与第一卷有同等重要性。黑格尔所理解的诗其实就是文学或“语言的艺术”。

黑格尔的全部美学思想都是从艺术用感性形式表现理性内容这一基本原则推演出来的。艺术的特征是美，所以他替美下的定义也就是艺术的定义，原文如下：

> 真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中直接呈现于意识，而且它的概念直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现。

这里“理念”就是“意蕴”，也就是内容；“感性显现”是不假抽象思考而直接呈现于感官的具体形象，也就是形式。这两方面的统一，就成了美的艺术。美必同时是真，但艺术的真与哲学的真不同；哲学的真是凭哲学思维从个别具体事例中推演出普遍原理而得来的；

艺术的真却是直接凭感官从具体形象感知的。这种分别主要来自抽象思维与形象思维的分别，抽象思维属于理性认识，形象思维属于感性认识。黑格尔没有看到感性认识与理性认识的密切联系，把二者划分得过死。仿佛艺术就绝对排除抽象思考，这是近代西方一般唯心主义美学家的通病，这一点下文谈哲学取代艺术时还要谈到。

艺术的首要因素是理性内容，这是黑格尔一贯坚持的。问题在于这种理性内容如何产生，又如何出现于艺术。黑格尔把这种理性内容追溯到他所说的“世界情况”。在他看，一般世界情况就是“艺术中有生命的个别人物所借以出现的一般背景”，是“把心灵现实的一切现象都联系在一起的”，即“教育，科学，宗教乃至于财政，司法，家庭生活以及一切其它类似现象的情况”的总和，总之，一般世界情况就是某特定时代的社会文化背景。一个时代的社会文化背景就形成当时流行的精神方面的“普遍力量”，黑格尔把它称作“神”，也就是一个时代中大多数人所共有的宗教、道德、政治等方面的准则或人生理想。他认为世界情况须结合具体情境，具体化为人物性格，体现于动作，揭开矛盾，导致冲突和解决。普遍力量在人物性格上所形成的主观情绪或人生态度叫做“情致”。“情致”就是“存在于人的自我中而渗透到全部心情的那种理性内容”。这种内容为数不多，就是“恋爱，名誉，光荣，英雄气质，友谊，亲子爱之类的成败所引起的哀乐”。例如莎士比亚的《哈姆雷特》悲剧所表现的“一般世界情况”是文艺复兴时代社会文化背景，“情境”是这位王子的母亲和他叔父通奸，杀害了他父亲，“情致”是王子在企图报仇中在当时流行的人生观和伦理观所形成的

那种错综复杂的心情。在具体情境中，不同的人物性格可以代表不同的理想，例如这人代表政权王法，那人代表家庭骨肉恩爱，就会发生矛盾冲突，推动情节的发展。

三、 在改造自然中实现自我，环境的“人化”和人的“对象化”；实践观点的萌芽

马克思和恩格斯说过，“黑格尔常常在思辨的叙述中作出把握事物本身的、真实的叙述”，这就是说，他根据客观唯心主义逻辑推演出来的论断往往符合客观事实。他对于文艺反映一定时代社会文化背景的看法就是一个例子。从理念推演出客观世界，这当然是“首足倒置”，但其中也还含有一方面的真理。列宁在《哲学笔记》里曾肯定了这一点：“观念的东西转化为实在的东西，这个思想是深刻的，对于历史是很重要的，并且就是从个人生活中也可看到，这里有许多真理”。列宁在这里是从“意识反过来影响存在”或“精神转化为物质”这个马克思主义的观点来看问题的。这个问题涉及黑格尔的主体与客观世界统一的看法，也涉及他对实践与文艺关系的看法，值得特别注意。他在叙述人作为主体与客观世界的关系时说：

> “有生命的个体一方面固然离开身外实在界而独立，另一方面却把外在世界变成为他自己而存在的：他达到这个目的，一部分是通过认识，即通过视觉等等，一部分是通过实践，使外在事物服从自己，利用它们，吸收它们来营养自己，因此在他的‘另一体’里再现自己”。“只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的时候，自然事物才达到一种较大的单整性。因此，人把他的环境人化了，使那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。”

人还通过实践的活动，来达到为自己，因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。

这里几段引文代表黑格尔的主客体统一的中心思想，他是从认识与实践的密切关系来考虑这个问题的。人在认识和实践中就和外在世界打成一片，按自己的意志和性格来改变外在事物，使它们变成为自己服务的，这样就使环境人化了，在客观世界上打下人的烙印了。同时人就在这实践过程中认识自己，再现自己，肯定自己。值得注意的是在马克思主义以前，黑格尔已把实践的观点提到重要的地位，马克思在《关于费尔巴哈的提纲》里曾指责费尔巴哈派唯物主义对事物“不从主体方面和实践方面去理解，却让唯心主义抽象地发展了能动的(即实践的、主体的)方面”。这里所说的唯心主义当然也包括黑格尔。他确实开始认识到主体方面实践的重要性，隐约见到马克思所说的“环境的改变和人的活动的一致”。他的美学思想确有实践观点的萌芽，他举过一个浅显的例子，说明艺术如何使人在外在事物中进行自我创造：

例如一个男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造。

所谓“自我创造”就是“自我肯定”或“自我实现”。马克思在《为<神圣家族>写的准备论文》里把这种自我创造和劳动联系起来说：

黑格尔把人的自我产生看作一种过程……这就是说，他看出了劳动

的本质，他把对象性的(客观的)人，真正现实的人，看作他自己劳动的产品。

这就是说，他看出劳动的本质在于人在改变自然中产生自己，实现自己。这种思想黑格尔在谈“英雄时代”最适合理想艺术时说得更清楚：

英雄们都亲手宰牲畜，亲手去烧烤，亲自训练自己所骑的马，他们所用的器具也或多或少是亲手制造出来的，犁，防御武器、盔甲，盾，刀，矛都是他们自己的作品，或是他们都熟悉这些器具的制造方法。在这种情况之下，人见到他所利用的……一切东西，就感觉到它们都是他自己创造的，因而感觉到所要应付的这些事物就是他自己的事物，而不是在他主宰范围之外的异化了的事物。……

总之，到处都可见新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，……在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的灵巧，他的心灵的智慧或英勇的结果。……

不过这种重视劳动的思想在《美学》中只偶露萌芽，黑格尔的基本思想还是把人的自我实现看成是“理念”的自生发展或“外化”，所以马克思在上引论文里指出了这个局限性说：“黑格尔只知道而且只承认劳动的一种方式，即抽象的心灵的劳动”。①

四、《美学》作为艺术史大纲：三大历史阶段和三种艺术类型

《美学》不仅是一部美学理论著作，也是一部艺术史大纲。黑格尔把人类文化发展史看作人类精神逐渐征服自然的历史。在原始时代，人类处在蒙昧状态，精神还未醒觉，与自然一样只是“自

① 关于这一节，请参看拙著《西方美学史》“结束语”部分为新版补写的《形象思维：从认识和实践的观点来看》一文。

在”的。文化开始发展以后，人才逐渐有自意识，感觉自己与自然的分别和对立，要凭自己的认识和意志去影响自然，改变自然，这时人才成为不仅是“自在”的，而且是“自为”亦即“自觉”的。精神达到自觉，不但外在事物成为人类认识和实践的对象，而且人本身也由认识的主体变为认识的对象，亦即变为客观存在的一部分。随着文化的发展，人类精神在自觉方面也在发展，主要在于驾驭自然的能力日渐提高。理想的境界是精神能得心应手地运用自然，使精神与自然（亦即主体与客体）融合成为和谐的统一体。艺术处在精神发展中的初级阶段，与艺术对立的是宗教，宗教处在中间阶段，这两对立面的统一便构成最高阶段的哲学。艺术既然是“理念的感性显现”，也就是精神与自然统一的一个事例，因为理念或理性内容来自精神方面，而感性形式来自感官所接触的自然方面。这两方面的关系可以处理得恰到好处，达到理想，也可以有所偏重，时而偏重感性自然即形式方面，时而偏重主体精神即内容方面。黑格尔就根据这些差异把艺术发展分为三种类型，亦即三个阶段。

最初的阶段是**象征型艺术**。在这个阶段，人类刚摆脱蒙昧状态，精神还没有完全达到自觉，对于理性内容还只有一种朦胧的认识，因而找不到适合的感性形式去表达它，只能采用符号来象征朦胧认识到的精神内容。例如印度婆罗门教的“梵”只是一种没有任何定性的浑然太一，由它本身推演不出任何具体形象来，于是就凭偶然的联系，把牛猴之类动物当作“梵”来崇拜。内容既不明确，就很难说形式对内容是否适合。典型的象征艺术是印度、埃及、波斯等东方民族的建筑，如神庙、金字塔之类。这种艺术一般是用形式

离奇而体积庞大的东西来象征一个民族的抽象理想，所产生的印象往往不是内容与形式和谐的美，而是巨大物质压迫心灵的那种“崇高风格”。总之，象征型艺术在理性内容方面是不明确的，在感性形象方面是不适合的，而二者的结合所用的象征方式是牵强的，所以不符合艺术的理想。这种缺陷终于导致象征型艺术的解体，过渡到较高类型的古典型艺术。①

古典型艺术的特征就在理性内容和感性形象达到了完满的和谐一致，内容中没有什么没有表现出来，而形象中也没有什么不是表现内容的。其原因在于人类已达到完全的自觉，对自己和对客观世界都有了明确的认识。最典型的古典型艺术是希腊雕刻，在希腊雕刻里，神总是作为人而表现出来的。人首先从他本身上认识到神或绝对，人体既是精神的住所，所以也是精神的最适合的感性显现形式。雕刻只表现静态而不表现动作，它所表现的精神一般是静穆和悦的。黑格尔把这种古典型艺术尊为理想的艺术。但是精神是无限的，自由的，而古典型艺术用来表现精神的人体形式毕竟是有限的，不自由的。这种矛盾终于导致古典型艺术的解体和浪漫型艺术的产生。

黑格尔所理解的浪漫型艺术就是从中世纪开始的在基督教统治之下的西方资产阶级的艺术，不限于十八、九世纪之交的浪漫运动。在浪漫型艺术里，精神回到它本身，有自意识的人回到他的“自我”，沉没到自己的内心生活中去，因而和外在客观世界对立起

① 象征(Symbolismus)即我国诗论中“比”的一种用法，是文艺用形象思维的一种起点，所以第二卷论象征型艺术部分是研究形象思维的一种重要资料。象征型艺术与原始神话分不开，和近代象征主义流派有关联而实质不同。

来，采取了藐视现实的态度，凭创作主体个人的意志和愿望对客观世界的感性形象任意摆弄，这样就失去了艺术内容与形式两方面应有的和谐一致，同时，由于出发点是自我中心和个人主义，浪漫型艺术中的人物性格就不再象古典型人物性格那样体现伦理、宗教和政治的普遍理想，而只体现主体个人的意志情感和愿望。近代人的灵魂是一种分裂的灵魂。近代艺术中的冲突也主要是人物性格本身分裂的冲突，情感的激动和怅惘，不再有古典型艺术的那种静穆和悦气象。古典型艺术经常避免的罪恶、痛苦、丑陋之类消极现象在浪漫型艺术里却占了很大的地位。

这种精神本身的分裂以及它与客观世界的分裂，依黑格尔看来，不仅要导致浪漫型艺术的解体，而且要导致艺术本身的解体。从此人类就不能满足于从感性形象去认识理念，精神就要进一步脱离物质，专注于精神本身，以哲学的方式去认识理念了。黑格尔虽不曾明说艺术终将灭亡，但他对于艺术的未来是极其悲观的，他的话是这样说的：

> 我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善，但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美，天父、基督和玛丽在艺术里也表现得很庄严完美，但是这都是徒然的，我们不再屈膝膜拜了。

这种声调毕竟是替艺术唱挽歌的声调！

五、 哲学取代艺术说，唯心史观与唯物史观的对立

黑格尔何以把艺术导致死胡同里呢？这是由于他始终只能从

资产阶级的唯心史观看问题，他处在西方资产阶级上升时代，当时资本主义的祸害已开始暴露，在生产关系方面劳资对立日益尖锐化；在生产方式方面日益精密的分工制阻止了个人的全面发展，年复一年地拘守某一零件的机械操作，尝不到创造事物和改变世界的乐趣；在社会关系方面，人，从自私自利的个人主义出发，尔虞我诈，闹得个人与社会完全脱节。这些情况都不利于文艺的发展。关于这一点黑格尔是认识得很清楚的，他对于近代“工业文化”作过如下的描绘：

> 需要与工作（即劳动——译者注）以及兴趣与满足之间的宽广关系已完全发展了，每个人都失去他的独立自足性而对其他人物发生无数的依存关系，他自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品，或是只有极小一部分是他自己工作的产品。还不仅此，他的每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式。在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面产生一些富人。

从工业文化中的严格分工，利己的个人主义以及贫富悬殊这些弊病见出资产阶级文艺势必趋于解体，黑格尔大体上是正确的。马克思和恩格斯后来也着重地指出过资本主义社会情况不利于文艺的发展，把这一点看作资本主义必须推翻而代以共产主义的理由，并且展望到在共产主义社会中文艺将达到空前的繁荣。黑格尔却从资产阶级文艺的解体就断定文艺本身也就必然解体。这种论断是不能成立的。首先这种论断就否定了黑格尔本人的辩证发展由低级逐渐上升到高级的观点。象征型艺术和古典型艺术不是也都有过解体阶段而过渡到较高一级的新型艺术吗？何以浪漫型的资产阶级艺术解体之后就不能过渡到更高一级的新型艺术呢？黑格

尔的答案是艺术从此就要让位于更高级的精神活动即哲学。他显然忘记了他所奉为理想的希腊古典艺术是和同样繁荣的希腊古典哲学并存过的。他想象不到资产阶级文艺解体之后还会有更高一级的社会主义文艺，和他看不到资本主义社会解体之后还会有更高一级的新型社会，理由是一致的，都要推原到他的唯心史观。这种唯心史观是和马克思主义的唯物史观直接对立的。依马克思主义的唯物史观，推动历史向前发展的首先是经济基础或生产关系的总和，其次是法律的政治的上层建筑，第三是艺术、宗教、哲学、伦理教条和政法观点之类意识形态，是适应经济基础与上层建筑的，虽然也对经济基础起重要的反作用，毕竟是第二性的。几千年来的世界历史发展都证实了这种辩证唯物史观的正确性。黑格尔的唯心史观则与此相反，推动历史发展的不是生产实践和经济基础而是精神基础，历史发展就是抽象概念或人类理想“外化”或“具体化”为客观世界的过程，而这过程终止于绝对理念，如上文已经解说过的。艺术发展之有止境，正因为黑格尔眼中的人类精神的发展有止境。艺术发展在人类精神发展中只处在初级阶段而且是局限于初级阶段的。整部世界文艺史已彻底推翻了这种荒谬的悲观论调。

毛主席教导我们说：“在阶级社会中，每一个人都在一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印”。黑格尔的思想体系的阶级烙印是很明显的。他始终是站在德国具体社会情况下的资产阶级立场来歪曲历史发展的。他继承启蒙运动所鼓吹的理性和自由的余绪，幻想资产阶级的理性和自由这层外衣所掩盖的个人主义在任何时代都是最高准则。他眼看当时资产阶级现实生活

并没有所谓理性和自由，而只有个人主义所产生的种种丑恶现象，于是又幻想过去希腊时代曾经有过这种理性的自由。他所景仰的德国诗人席勒曾经把古希腊作为他逃避现实的避风港。他本人也是如此，不但把希腊古典文艺悬为理想，而且认为荷马所写的“英雄时代”（亦即奴隶制开始的时代）的英雄人物性格都以他所说的“独立自足”（亦即自由）为特征。“英雄时代”的好处据说就在社会理想还没有僵化为束缚个人自由的呆板的政法制度和道德信条，个人还可以凭自己的认识和意志去行事，能替自己的行为负责。黑格尔的英雄人物当然只限于奴隶主。即使奴隶主也还要依靠剥削奴隶的劳动。个人“独立自足”这种反社会的口号，在任何社会里都是反动的，而且也不可能成为事实的。

六、 自然美和艺术美的区别

接着还要约略提一下艺术美与自然美是否对立的老问题。黑格尔把他的《美学》看作“艺术哲学”，艺术以外的美当然不在他的讨论范围之内。他并没有完全抹煞自然美。《美学》第一卷第一章就专门分析自然美，而且美的定义“理念的感性显现”中的“感性”因素就属于自然，为艺术表现所必不可少的。不过他轻视自然美却是事实。他说得很明白：

> 艺术美高于自然美，因为艺术美是由心灵产生而且再生的（心灵就自然材料加工，表现为艺术作品——译者注），心灵及其产品比自然及其现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。

> 自然美只是属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全、不完善的形态。

举例来说，荷兰的风景画和风俗画所反映的只是平凡的自然。这种平凡的自然并不是因为它本身有美的价值，而是因为它反映了荷兰人民和自然与外来侵略作过长期英勇斗争才获得自由和繁荣后所感到的欣慰和自豪感。在这个意义上，自然美其实还是一种雏形的艺术美，也必须含有精神因素。黑格尔还认为人类愈向前发展，精神（即心灵）也随之发展，标志之一是自觉性愈来愈高，标志之二是艺术愈来愈降低物质作用，提高精神作用，例如建筑、雕刻、绘画、音乐和诗这些主要艺术门类的演进，就是逐渐贬低物质因素而提高精神因素的过程。关于自然美与艺术美这个久经争论的问题，黑格尔的看法是片面的，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出，“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，……虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”这才是马克思主义对自然和艺术关系的正确的辩证的看法。从表面看，除第一句以外，上引毛主席的一段话似是黑格尔也会赞同的；但是基本差别正在“唯一源泉”问题。毛主席坚持马克思主义的反映论，认为艺术是反映物质基础的，而黑格尔则坚持他的客观唯心主义，认为艺术中起决定作用的是精神性的“理念”，这正是“首足倒置”。

七、《美学》的历史背景，它在历史上的进步意义和局限性

以上是黑格尔思想体系特别是美学思想的一些主要线索，我们看到其中矛盾重重，有成功的方面也有失败的方面，有积极的方

面也有消极的方面。这些都不能孤立地看，须结合当时社会背景来看。黑格尔处在十八和十九世纪之交，在西方历史上是一个大转变、大动荡的时代。最大的事件是法国启蒙运动及其直接后果，法国资产阶级革命。黑格尔从这一伟大时代潮流受到了积极的影响，帮助他形成了辩证发展的历史观和资产阶级的自由和理性的理想。他所出生的德国在政治经济方面都还很落后，在长期封建小朝廷割据分争之后，普鲁士才开始统一德国，逐渐建成军事帝国。社会基本上还处于封建型，资产阶级还在依附封建力量，极为软弱。农工商各业都远远落后于英法，到十九世纪三十年代即黑格尔死后，德国才开始有大工业和工人运动。黑格尔当然不可能了望到未来的工人运动和无产阶级革命。在阶级地位上他属于软弱的资产阶级，但力求迎合普鲁士王国的政治制度和理想。这就说明了他在思想上有很大的保守性和妥协性。在文化方面当时德国处境也很特殊。马克思在《政治经济学批判》导言里在提到物质生产和艺术生产不平衡时说过："某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的，……在整个艺术领域同社会一般发展的关系上〔也〕有这种情形"，古希腊是一个例证，近代德国也是一个例证。德国当时政治经济状况尽管很落后，哲学和文艺的繁荣都达到了近代西方的高峰。这种不平衡状态曾引起过一些疑问和争论，其实马克思主义创始人早已作了解答。恩格斯在《德国的局势》一文里是这样说的：

> 一切都已腐朽，衰颓，在迅速崩溃，连最微细的好转希望也没有。……唯一好转的希望在文学。（"文学"和下文"世界文学"都泛指一般文献——引者）

这就是说，一般德国知识分子在当时社会落后状态之下，只有文化事业一条出路，这方面还有美好的希望。

此外，上述不平衡的发展单在德国本身还得不到完满的解答，还要结合到德国以外的世界情况。马克思、恩格斯在《共产党宣言》里也就世界市场的形成情况对此作了解答：

> 过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。

世界文学既已形成，研究一个作家及其作品，不能片面孤立地从他所出生的那个国家和时代着眼，必须研究他所受到的全世界范围的文化及其历史的影响。黑格尔和歌德一样，都是当时德国最渊博而且最敏感的学者，即是说，他受到了世界范围的文化影响既广且深，是文艺复兴的继承人，启蒙运动的参预者，过去西方哲学的集大成者。当时已开始进入帝国主义时代，资产阶级正在进行地理探险和殖民扩张，西方知识分子也日益放眼世界，到处寻求精神食粮，接触到埃及、印度、波斯、中国乃至北美印第安族的文化，进行了大量翻译和介绍。这方面德国学者的贡献是很突出的。民歌和中世纪文物搜集和研究对当时浪漫运动也起了促进作用。文克尔曼、莱辛和希尔特诸人对古代造型艺术（特别是希腊雕刻）的研究掀起了崇拜希腊古典的风气，把十五、六世纪文艺复兴运动推进了一步，由此把拉丁古典文艺复兴推进到希腊古典文艺复兴。当时百家争鸣风气空前活跃。例如长达百年之久的古今优劣之争到黑

格尔时代还没有结束。总之，黑格尔是在欧洲政局大动荡，学术空气极浓厚的形势中培育出来的，在哲学、历史哲学、文艺作品及其理论各方面都有比前此学者远较广阔的视野和远较强大的促进动力，否则《美学》这部著作是写不成的。他的成就是历史发展理应达到的结果。

《美学》这部著作的基本矛盾和局限，上文在讨论各个问题中已约略指出，它究竟有没有值得借鉴和批判继承的地方呢？

要解答这个问题，最稳妥的途径是细心钻研马克思主义创始人关于文艺方面的论著。他们都细心阅读过黑格尔的《美学》，对黑格尔进行过深刻的批判，肯定了他"把世界描写为处在不断的运动变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的线索"，《美学》就是把艺术描写为辩证发展过程并揭示其发展线索的范例。它不仅是一部美学理论，尤其重要的是一部艺术发展史。他的基本错误在把物质与精神（存在与意识）的关系首足倒置的唯心史观。马克思主义的唯物史观正是由批判黑格尔的唯心史观而吸收其辩证法中的合理内核而建立起来的。在这个意义上，黑格尔对马克思主义唯物史观毕竟是有所贡献的。马克思主义文艺理论中有许多观点都可以溯源到黑格尔的《美学》，例如人在劳动过程中改造客观世界中同时肯定自己和改造自己的实践观点，人的全面发展观点，"外化"① 和"异化"观点，资本主义社会不利于文艺发展

① "外化"可能有两个不同的意思，一个是"对象化"，即把主体方面的精神因素转化为客观的物质的东西，另一个是"异化"(Entfremdung, Alienation)或"疏远化"，私有制就是"异化"的结果，例如劳动产品从工人"异化"到资本家手里；由于分工制，工人得不到全面发展，他本来有的才能遭到了摧残或凋萎，他的劳动本身对他也成为和他自己相对立的"异化"了的活动。到了私有制废除的共产主义社会，"异化"就不再存

的观点，典型环境和典型性格的观点等等都是如此。译者初读马克思的《经济学·哲学手稿》这部对美学极为重要的著作时，深以其艰晦难懂为苦，到译完黑格尔的《美学》以后再读这部手稿，比过去就稍懂得多一点，因此深信学习《美学》有助于深入学习马克思主义文艺理论。当然反过来说，更是如此，即深入学习马克思主义文艺理论就能更正确地理解黑格尔的《美学》。此理愿与美学界同志共参之，作为一种入门练习，不妨把上引黑格尔《美学》关于实践观点的引文和马克思《资本论》第一卷第三编第五章论“劳动”的一段话细心参较一下：

> 劳动首先是在人与自然之间所进行的一种过程，在这种过程中，人凭他自己的活动作为媒介，来调解和控制他跟自然的物质交换。人自己也作为一种自然力来对着自然物质。他为着要用一种对自己生活有利的形式去占有自然物质，所以发动属于身体的各种自然力，发动肩膀和腿以及头和手。人在通过这种运动去对外在自然进行工作，引起它改变时，也就在改变他本身的自然（本性），促使他的原来睡眠着的各种潜力得到发展，并且归他自己去统制。我们在这里姑不讨论最原始的动物式的劳动，……我们要研究的是人所特有的那种劳动。蜘蛛结网，颇类似织工纺织，蜜蜂用蜡来造蜂房，使许多人类建筑师都感到惭愧，但是即使最庸劣的建筑师也比最灵巧的蜜蜂要高明，因为建筑师在着手采用蜡来造蜂房之前，就已经在他的头脑中把那蜂房构成了。劳动过程结束时所取得的成果已经在劳动过程开始时就存在于劳动者的观念中，已经以观念（或理想）的形式存在着了，他不仅造成自然物的一种形态改变，同时

在。“异化”问题在近代马克思主义理论家中一直在引起争论，可参看斯屈柔克（Dirk J. Struik）为纽约国际出版局一九六四年新出版的马克思的《经济学哲学手稿》英译本所写的序言和名词释义，作者详细追溯了“异化”观念由黑格尔和费尔巴哈到马克思的发展。他认为马克思后来虽不常谈“异化”，却没有放弃这个概念，举了《资本论》中《商品的拜物教》和第三卷引用过“异化”这个词作为例证。

还在自然中实现了他所意识到的目的。这个目的就成了规定他的动作的方式和方法的法则(规律)，他还必须使自己的意志服从这个目的。这种服从并不是一种零散的动作而是在整个劳动过程中，除各种劳动器官都紧张起来以外，还须行使符合目的的意志，这种活动表现为注意。劳动的内容和进行方式对劳动者愈少吸引力，劳动力愈不能从劳动中感到自己运用身体和精神两方面的各种力量的乐趣，他也就愈需要更多的注意。(参照原文对中译文略有校改——引者注)

马克思在这里从实践观点出发，把精神的生产活动和物质的生产活动看作是统一的，都是人在改造客观世界，从而体现自己和改造自己的实践过程。因此，这段关于劳动生产的教导不仅限于物质生产，而且也适用于文艺创造。文艺创造活动正如物质生产一样，涉及整个人的精神和身体两方面的各种力量，涉及自我意识，形象思维，也涉及由目的约制的理性考虑；涉及意志和情感，也涉及运动器官以及高度紧张中的聚精会神(即马克思所强调的"注意")。无论是文艺创作还是物质生产都可以产生美感，即"从劳动中感到自己运用身体和精神两方面的各种力量的乐趣"。因此，审美活动决不限于康德所说的不涉及目的和利益计较，也不涉及理性概念的那种抽象的光秃秃的对于形式的感性观照。如果研究美学的人都懂透了这个道理，便会认识到这种实践观点必然要导致美学领域里的彻底革命，也就会对黑格尔的实践观点的萌芽作出正确估价和批判。

就黑格尔奉希腊古典艺术为理想而对近代资本主义社会的文艺深致不满来说，他似是厚古薄今；但是他认识到每一历史阶段的文艺特征都是历史发展的必然结果，取决于当时"一般情况"和"普遍力量"，希腊古典艺术决不能在近代复活，所以他明确地反对复

古倒退，反对德国著名诗人克洛普斯托克在近代企图复活已死的北欧原始宗教，赞成歌德用不同的方式来处理希腊悲剧家所用过的材料。

由于从历史发展观点出发，重视每个时代的世界情况和具体情境，黑格尔很少脱离现实。他的文艺观点大半是针对当时资产阶级文艺的流弊而提出的。这特别表现在把内容提到第一位，把形式看成由内容决定的。“理念的感性显现”这个美（即艺术）的定义就含有理性内容决定感性形式的意思。所谓“理性”并不是抽象概念而是与具体形象融成一体的生活理想。对于今天我们社会主义文艺来说，内容决定形式是家喻户晓的大道至理，对于当时西方资产阶级文艺来说，这个提法却是对风靡一世的形式主义和颓废主义痛下针砭的。资本主义一登上历史舞台就日渐暴露出它的弊病和危机，文艺上的反映就是消极的浪漫主义。消极浪漫派都表现出厌恶现实而又看不到出路的怅惘心情。这派在德国代表的人物是梯克、许莱格尔兄弟、甲可比和霍夫曼等人。他们根据康德门徒菲希特的唯我哲学，标榜所谓“滑稽”或“暗讽”，从自我中心出发，以玩世不恭的态度对待客观世界的一切事物，把它们当作玩具，任自我尽情游戏，随意创造也随意毁灭。他们认为这种滑稽态度就是艺术家的人生态度。他们的作品大半已为群众所厌弃了，只有黑格尔一再批判过的霍夫曼（《谢皮拉翁兄弟》的作者）在斯大林时代的苏联还有影响，所以又受到日丹诺夫的批判。消极浪漫主义的另一种表现就是感伤抑郁，因为主体既然没有坚实的明确的理想，把世界一切都看成空虚的，自我也就必然空虚，因此也就往往产生黑格尔所说的“精神上的饥渴病”。这种人物性格表现在作品里必

然是软弱的。黑格尔曾举歌德的“少年维特”为例，说明“长久在德国统治着的那种感伤主义的软弱”，接着还举甲可比的作品的人物为例，对这种软弱性格作了逼真的描绘和深刻的分析，说这种人“抱着自我优越感来看现实世界，以为其中一切都值不得他关心”，“他只孤坐默想，象蜘蛛吐丝一样，从自己肚子里织出主观幻想”，并且“要求世上一切人……都能了解和尊敬他的这种孤独的灵魂美。如果旁人办不到，他就伤心刺骨，一辈子不平”。这是许多消极浪漫派诗人和一般颓废派作家的忠实写照。

黑格尔一贯主张艺术内容的严肃性，认为这种“滑稽”态度和“主体的幽默”是近代资本主义浪漫型艺术解体的征兆，正如亚理斯陀芬的喜剧和罗马时代讽刺诗文的出现标志着古典型艺术的解体是一样道理。这道理就在于理想的艺术必须有“丰富而真实的旨趣以及坚持人生重大理想的性格”。这种真实旨趣和重大理想是来自一定历史阶段的“一般世界情况”通过具体情境而体现为个别具体人物的“情致”，来推动他发出动作的。黑格尔把人物性格看作“理想艺术表现的真正中心”，关于人物性格，黑格尔除反对软弱要求坚强以外，还反对片面性或抽象化，要求丰富性或完整性。他说：

> 每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。

为着说明丰富性与抽象化的分别，黑格尔举莎士比亚和莫里哀为例。依他看，在描绘丰满的人物性格方面，在近代当推莎士比亚为首屈一指，他从来“不让某一抽象的情致（例如麦克伯的政权欲，朱

丽叶的爱情或奥赛罗的妒忌)去淹没掉人物的丰富的个性,而是在突出一种情欲中,使人物还不失其为一个完整的人",他的人物性格的特点是"具有个性的,现实的,生动的,高度多样化的"。至于莫里哀在喜剧里,只片面地写出人物的某一种抽象性格,如"悭吝""伪善"之类,这类"顽固的性格也是可厌的抽象品"。黑格尔在这里要区别的正是马克思和恩格斯分别写给拉萨尔论悲剧信里都提到的莎士比亚和席勒的分别。马克思在信里说:"你应该更加莎士比亚化,我认为你现在最大的毛病就是把个别人物变成时代精神的单纯传声筒的席勒方式。"恩格斯也指责拉萨尔的戏剧观点"太抽象而不够现实主义",接着说,"依我的戏剧观点,我们不应为了观念性的东西而忘掉现实的东西,为了席勒而忘掉莎士比亚……"这些观点对文艺创作都是有益的教导,是对"主题先行""三突出"之类谬论的有力批判。

趁便可以说明恩格斯的《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》这部经典著作,因译文一字之差,在一般人心中可能引起的误解。恩格斯在这部著作里正要说明马克思是在批判继承费尔巴哈和黑格尔所代表的德国古典哲学的基础上,才建立起辩证唯物主义和历史唯物主义的,并非说德国古典哲学到了马克思时代就"终结"了。马克思在举世都把黑格尔看作"死狗"时郑重声明过"我是黑格尔的学生",而且恩格斯在上述著作里的最后一句话是"德国的工人运动是德国古典哲学的继承者"。怎么能认为德国古典哲学到了马克思时代就已"终结"呢?原来"终结"是译原文 Ausgang 的。过去英、法、俄三种译本也都把这个词译为"终结"或"终点",中译因此也以讹传讹。查 1962 年柏林德国科学院新出版的多卷本《现

代德语大词典》在 Ausgang 的 44 项下正引恩格斯的上述著作为例来解释这个词有“一个时间段落”的意思。再查 1964 年美国纽约国际出版局印行的马克思的《经济学哲学手稿》新译本在 230 页注文里引恩格斯的上述著作标题用 Outcome 译 Ausgang，Outcome 是“结果”或“成果”，两书都没有用“终结”，“结果”显然较妥。

关 于 译 注

以上是理解和批判黑格尔《美学》所应抓住的一些要点。其它值得注意的问题在这里不能详谈，只在各章注脚中趁便点出。《美学》德文原文版的编者没有加注，只附载词汇的简介和引得，英译本偶尔有注，法译本和俄译本都基本上没有加注。为了大多数读者的方便，译者加了一些译注。译注分三种，(1) 较难章节的释义和提要，(2)点明从马克思主义观点看值得注意的一些问题，(3)词汇和典故的简介。译者从事这项翻译工作时断时续，基本上是单干，很难得有寻师问友的机会，经常以孤陋寡闻为苦。译文和译注虽屡经易稿或修改，不妥或错误的地方一定还很多，衷心请求认真的读者指出或提意见寄编辑部，备将来修改时参考。在此应趁便感谢一些读者对早出版的本译本第一卷所提的意见，这次复校第一卷时已尽量吸收。

朱光潜 一九七五年十月初稿
一九七八年九月校改

黑格尔生平和著作年表

(1770——1831)

◀斯图加特时期▶

(1770—1788,十八年)

●1770年·诞生●

▲八月二七日:格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔* (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)出生于德意志西南部符腾堡公爵领地斯图加特城税务局书记官,路德派基督徒格奥尔格·路德维希·黑格尔的家庭,下有一弟一妹。

△八月:伊曼努尔·康德(Immanuel Kant,生于1724年四月二二日,四六岁)在东普鲁士柯尼斯堡大学任逻辑学、形而上学教授。

△约翰·哥特弗里德·费希特(Johann Gottfried Fichte,生于1762年五月十九日,八岁)在萨克逊公国露萨第的拉门瑙家乡,次年,得到一位乡绅资助,到外地上学。

△克鲁格(Wilhelm Traugott Krug)出生于普鲁士的拉迪斯。

⊙普鲁士国王弗里德里希二世(1712--1786,登基于1740年)在朝。

⊙符腾堡和特克公爵(Herzog von Württemberg und Teck)欧根·卡尔(Eugen Karl,1728—1793)在世。

★"这就是前一世纪(即十八世纪——引者注)末叶的德国状况。这是一堆正在腐朽和解体的讨厌的东西。……国内的手工业、商业、工业和农业极端凋敝。……一切都烂透了,动摇了,眼看就要坍塌了,简直没有一线好转的希望,因为这个民族连清除已经死亡了的制度的腐烂尸骸的力量都没有。"(恩格斯:《德国状况》。《马克思恩格斯全集》2:633)

* 又译:见《新民丛报》(1903年)第27期马君武:唯心派巨子黑智儿学说;《寰球学生报》(季刊,1916年)严复:述黑格儿唯心论;《民铎》第10卷第2号(1929年三月)

杨东莼：赫格尔与傅尔巴哈，上列各文皆收于哲学研究所资料室编：《资产阶级学术思想批判参考资料》（第九集，440 页）商务印书馆，1961 年。

●1775 年 · 五岁●

△一月二七日：弗里德希 · 威廉 · 约瑟夫 · 谢林（Friedrich Wilhelm Joseph Schelling）出生于符腾堡公国莱昂贝格（Leonberg）一个路德派牧师家庭。

⊙英国对北美殖民地发动侵略战争（1775—1783）。

●1777 年 · 七岁●

▲黑格尔进本城拉丁学校学习古典语文。

△老谢林任神学院东方语言教授，在图宾根的贝本豪森（Bebenhausen）。

●1780 年 · 十岁●

▲黑格尔进本城文科中学。在校期间，熟悉希腊悲剧；最初喜欢植物学，最后一年爱好物理学。*

△秋季：费希特**（十八岁）到魏玛公国进耶拿大学神学系。下年转来比锡大学，1784 年毕业。

* 据他妹妹克里斯蒂娜 · 路易丝 · 黑格尔（Christiane Luise Hegel，生于 1773 年）于 1832 年死前留给她寡嫂的信。

** 又译：见朱元善编纂：《教育丛书 · 裴司泰洛齐传 · 〔附录：〕斐希脱传》，商务印书馆，1916 年，西安陕西省图书馆藏。

●1783 年 · 十三岁●

▲黑格尔的母亲死。

⊙英国承认美利坚合众国，美国独立战争胜利结束。

●1785 年 · 十五岁●

▲读《伊利亚得》，亚里士多德《伦理学》，莫泽斯 · 门德尔松*（Moses Mendelssohn，1729—1786）《斐多》（1776）等。

△耶拿大学修辞学教授许茨（Christian Gottfried Schütz，1747—1832）和胡非兰（Gottlieb Hufeland，1760—1817）在魏兰德、柏杜赫**

(F.J.Bertuch, 1747—1822) 支持下，创办杂志《耶拿文学总汇报》(1785—1805)支持康德哲学。1788 年，订户达两千，读者远及波兰、匈牙利、意大利、法国、英国、丹麦、瑞典、荷兰、俄国等。

* 又译: 缅达尔桑(Мендельсон),见《世界通史》5:574;孟德尔逊，见王玖兴译《青年黑格尔》(卢卡奇著)31;孟德尔生，见贺麟译《小逻辑》(黑格尔著)1980 年第 153 页。

** 德国作家，书商，出版家，魏玛公国官员。

●1786 年 · 十六岁●

⊙八月: 弗里德里希二世死; 九月: 弗里德里希 · 威廉二世(1744—1797)登基。

●1787 年 · 十七岁●

▲八月: 黑格尔写《论希腊人和罗马人的宗教》。

◀图宾根时期▶
(1788—1793,五年)

●1788 年 · 十八岁●

▲写《论古代诗人的某些特征》。

▲中学毕业。

▲秋季: 往南，到士瓦本公国，进图宾根神学院，学习神学、哲学、自然科学。

△弗里德里希 · 荷尔德林 (Friedrich Hölderlin, 生于 1770 年) 也入图宾根神学院。

●1789 年 · 十九岁●同情法国革命

⊙七月: 法国资产阶级革命 (1789—1792)，通称"法国大革命"，爆发。

★"法国革命象霹雳一样击中了这个叫做德国的混乱世界。它的影响非常大。极其无知的、长期习惯于受虐待的人民仍然无动于中。但是整个资产阶级和贵族中的优秀人物都为法国国民议会和法国人民齐声欢呼。……但是这种热情是德国式的，它带有纯粹形而上学的性质，而且只是对法国革命者的理论表示的。但是，一俟无可辩驳的事实把理论排挤到次要的地位，……尤其当 1793 年 5 月 31 日吉伦特派的复亡弄得理论完全哑口无言的时候，这种

德国式的热情就一变而为对革命的疯狂的憎恨了。"(恩格斯:《德国状况》。《马克思恩格斯全集》2:635)

★"在法国发生政治革命的同时,德国发生了哲学革命。这个革命是由康德开始的。他推翻了前世纪末欧洲各大学所采用的陈旧的莱布尼茨的形而上学体系。费希特和谢林开始了哲学的改造工作,黑格尔完成了新的体系。"(恩格斯:《大陆上社会改革运动的进展》。《马克思恩格斯全集》1:588)

●1790年·二十岁●

▲两年,学完古典语文和哲学课程,哲学硕士论文获得通过;继续攻读神学科目。

△谢林(十五岁)因中学学习成绩优异,得以提前进入图宾根神学院;入学后,黑格尔和谢林、荷尔德林三人比较相投,关系密切。

△八九十年代,康德的三大批判《纯粹理性批判》(1781)《实践理性批判》(1788)《判断力批判》(1790)陆续发表,产生了巨大的反响,他本人亲自痛击沃尔夫学派的负隅顽抗,莱因霍尔德(K. L. Reinhold, 1758—1823)费希特这些门徒广为传播,费希特于本年冬季教学生读《纯粹理性批判》,下年六月以所写《试批判所有启示》亲自往见康德,以康德哲学宣传者蜚声哲学讲坛;即使这样,黑格尔直到离开伯尔尼前夕才逐渐注意到并理解康德哲学。

●1792年·二二岁●崇拜卢梭

▲在校期间,崇拜卢梭,读《爱弥儿》《社会契约论》,读基督教《圣经·约伯记》*。

▲开始写《人民宗教和基督教》** (Volksreligion und Christentum)。

△谢林(十六岁)以《圣经·创世纪》(第三章)为主题,撰写的硕士论文获得通过。

* 据他的同学洛伊特魏因(Christian Philipp Leutwein, 生于1768年)的回忆。

** 又译:民众宗教和基督教,见汝信:青年黑格尔的社会政治思想,收于《外国哲学史研究集刊·第一集》1978年,第205页。

●1793年·二三岁●主张共和政体

⊙一月:法国革命人民处死国王路易十六。

▲相传，黑格尔和谢林、荷尔德林共同模仿法国革命群众上年以植树纪念大革命的方式，在一个初春节日，和一些同学结伴到郊外栽种自由树，庆祝法国大革命。大部分同学并在校内一间小室为自由雕像举行揭幕礼。

▲得到神学院结业证书，成绩平常。

◀伯尔尼时期▶

(1793—1796，三年)

▲毕业后，继续往南，前往瑞士伯尔尼，在一个贵族家庭教家馆。平时教三个孩子，业余阅读英、法等国学术著作，继续关心法国革命的发展。

△十二月：莱因霍尔德离开耶拿去基尔，歌德建议学校邀请费希特，费希特复函耶拿大学校长福格特 (Voigt) 表示谢忱。

●1794年·二四岁●批评雅各宾专政

△五月：费希特到耶拿大学任教。

△康德《仅在理性范围内的宗教》出版。十月：宗教大臣沃尔纳禀承御命，警告康德，令其勿再在讲课和著述中发表与基督教教义相抵触的意见。康德当即复函表示服从，不再发表宗教和神学方面言论。

▲十二月：黑格尔在书信中指责法国资产阶级革命家罗伯斯庇尔建立资产阶级革命民主专政——雅各宾专政，并指责罗伯斯庇尔实行革命镇压的行动。同时赞赏热月政变。*

▲黑格尔大量的书信，最初只少量附于米希勒等所编《黑格尔全集》第十七卷(第473—634页)出版。1887年，经其子卡尔·黑格尔 (Karl von Hegel, 1813—1901) 补充编为《黑格尔来往书信集》(Briefe von und an Hegel) 上下两册出版于来比锡，收为米编本第二版第十九卷。1952年至1960年，霍夫迈斯特 (Johannes Hoffmeister, ？—1955) 和弗勒希西格 (Rolf Flechsig) 把其后所发现者加以整理补充，发函417封，收函313封，共730封，编为四卷本《黑格尔来往书信集》，前三卷(1952—54)书信包括的年份为1785—1812，1813—1822，1823—1831；末卷补遗之外，包括附录帐单、题词之类以及人名齐全、有简单传记材料的索引。收于其所编《黑格尔全集》第27至第30卷。**

* 参看侯鸿勋：论黑格尔对法国革命的态度，见《哲学研究》1980年第八期第29—37页。

** 这个四卷本,第四卷(327页),1977年另出版第一册(365页),未包括索引,北京图书馆藏;中国人民大学图书馆藏(前三卷和第四卷第一册)。中译本:苗力田选译《黑格尔关于哲学史书信十六封》,收于《哲学史讲演录》(第四卷)第381—434页;《黑格尔通信百封》(致荷尔德林、谢林、歌德、道布四人)。

●1795年·二五岁●向谢林请教

▲春季:黑格尔去日内瓦。

▲五月:撰写《耶稣传》(Das Leben Jesu)。

▲八月:对于谢林所寄阅的一篇文章,黑格尔表示:评论你的文章,你不该要我来做。我不过是初学者而已。……

▲秋季:读费希特《全部知识学的基础》(1794)。

▲十一月:撰写《基督教的实证性》(Die Positivität der christlichen Religion)*,次年四月写毕。

▲黑格尔写于伯尔尼和法兰克福的著作,对基督教进行历史的考察,探讨解决社会问题的途径。1907年,经诺尔(Hermann Nohl, 1879—?)编为《黑格尔青年时期神学著作》(Hegels theologische Jugendschriften)出版于图宾根。莫尔登豪尔和米歇尔(Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel)则编为《早期著作》(Frühe Schriften)收于其所编《黑格尔著作集》第一卷。

△费希特参加同事尼特哈默尔**(Friedrich Immanuel Niethammer, 1766—1848)主编的《哲学杂志》继续支持康德哲学。

△谢林在来比锡教家馆,至1797年。

△谢林的《论一种哲学形式的可能性》(1794)发表于图宾根大学学术杂志,短论拥护费希特的主观唯心主义。去年,写完文章,就直寄费希特请教。

⊙普鲁士、俄国和奥地利对波兰进行第三次瓜分,波兰亡。

⊙普鲁士和法国在瑞士的巴塞尔签订"巴塞尔条约",普鲁士割让来因河西岸几个省给法国。

* 又译:见薛华:青年黑格尔对基督教的批判,论基督教的实定性,中国社会科学出版社,1980年,第1页。

** 又译:尼特加墨尔,见〔苏〕塔尔列著,任国升、陈国雄译《拿破仑传》1976年,第413页;尼特汉玛,见叶青编《黑格尔,其生平其哲学及其影响,附费尔巴哈》(论文集)上海辛垦书店,1935年。

●1796年·二六岁●

▲夏季：写《德国唯心主义最早的系统纲领》(残篇)。1917年，经罗森茨威格 (F. Rosenzweig) 出版。

▲七至八月：游阿尔卑斯山伯尔尼段，写旅途观感日记。

▲他的妹妹所写关于他的早年生活，他所写旅途日记等，1936年，经霍夫迈斯特编为《黑格尔思想发展文献》(Dokumente zu Hegels Entwicklung) 出版于斯图加特。

▲秋季：黑格尔返乡小住。

△荷尔德林在耶拿听到费希特的课，十分倾倒，称之为"一个为人类而战斗的巨人"。

△谢林的《论自我作为哲学的原则或者人的认识中的无条件者》(1795) 发表于图宾根学术杂志。

◀法兰克福时期▶
(1797—1800，四年)

●1797年·二七岁●

▲一月：往北，赴美因河畔法兰克福。得到荷尔德林的介绍，到一个商人家庭教家馆。课余进修哲学，进行有关宗教问题的研究，在社会活动中结交若干政治法律方面社会人士。

△对于批判哲学，莱因霍尔德、费希特、贝克 (1761—1840) 都自居正统，却又众说纷纭。于是，斯勒特旺 (Johann August Schlettwein, 1731—1802) 在《柏林周刊》发表公开信，问康德：你的体系，到底谁的解释合乎你的意思？康德答道：牧师、数学教授舒尔茨 (Johann Schulze, 1739—1805)。

△莱因霍尔德致函费希特，表示接受"知识学"哲学，宣布从支持康德的观点转而拥护费希特。

△谢林的《自然哲学观念》出版。

△斯德芬 (Henrik Steffens, 1773—1845) 读到《自然哲学观念》，完全接受谢林的观点。*

⊙十一月：威廉二世死；弗里德里希·威廉三世(1770—1840)登基。

* 斯德芬出生于挪威斯塔万格 (Stavanger), 在丹麦埃尔西诺尔(Elsinove)哥本哈根长大，1790年入哥本哈根大学学矿物学、植物学、动物学，1798—1802 漫游德国，在耶拿听费希特、谢林的课，1804—1811，在哈勒教自然哲学，看来黑格尔研究过他的哈勒讲演。

●1798年·二八岁●

▲撰写《论符腾堡公国内政状况，特别是关于市议会之缺陷》 (Über die neuesten inneren Verhältnisse Württembergs, besonders über die Gebrechen der Magistratsverfassung)。

▲春季：翻译并注释法国吉伦特党人，律师卡特 (Jean Jacques Cart, 1748—1813) 的《关于沃特邦对伯尔尼城的宪法关系的亲启信札》 (Vertrauliche briefe über das vormalige staatsrechtliche Verhältnis des Waadtlandes (Pays de Vaud) zur stadt Bern), 匿名出版于法兰克福，1909年经法尔肯海姆 (H. Falkenheim) 考证确定为其所作。

△谢林到耶拿大学任教。

△谢林的《关于世界灵魂》出版。

△谢林的《关于一种经验科学，特别是历史哲学是否可能的问题》出版。

⊙十月：政府发出禁止秘密结社令，柏林启蒙运动小组"星期三会社"等相继解散。

⊙十一月：《哲学杂志》因所谓宣传无神论罪名，在来比锡、威登堡等地被当地政府没收。

●1799年·二九岁●

▲撰写《基督教精神及其命运》(Der Geist des Christentums und sein Schicksal), 次年秋写毕。

▲一月：黑格尔的父亲死。

▲这个时期的散篇著作，1913年，经拉松 (Georg Lasson, 1862—1932) 神父编为《黑格尔政治和法律哲学论著》 (Hegels Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie) 出版于来比锡，收于其所编《全集》第七卷。

△康德和费希特公开决裂。费希特对康德的"物自体"和不可知论等，从主观唯心主义观点提出批判，康德发表《关于费希特所著〈知识学〉的声明》

(八月)，费希特认为康德本人对康德主义实际上并不理解，即未坚持唯心主义，于是指责康德是头脑不健全者，甚至讥讽说：没有结婚的人只算得半个人。

△费希特以所谓宣传无神论案不得不辞职*离开耶拿大学，寓居柏林。

△谢林的«自然哲学体系第一草案»出版。

⊙十一月：法国拿破仑发动雾月政变。

* 参看俾德曼编、冯至译注：«歌德年谱»重庆«图书月刊»第二卷第五期(1942)第13页。

●1800年·三十岁●

▲九月：撰写«体系札记»(Systemfragments)。

△谢林的«先验唯心论体系»出版。

△特罗克勒(Ignaz Paul Vitalis Troxles, 1780—1866)到耶拿大学学哲学、医学，深受谢林影响。*

△舒伯特(Gotthilf Heinrich von Schubert, 1780—1860)从来比锡，原学神学，转来耶拿大学，听谢林的讲演后，改学医而于1803年取得学位，成为谢林的追随者。**

* 特罗克勒，出生于瑞士卢塞恩(Lucerne)，在索洛图恩(Solothurn)学习，法国革命后离开瑞士，1807年返瑞士后才清除了谢林的影响，1834年起在新建的伯尔尼大学任教授，直至1850年退休。

** 舒伯特于1805年听到威纳(Werner)在弗雷贝格(Freiberg)的讲演后，从事自然科学工作，1827—1853年，在慕尼黑任自然史教授。

◀耶拿时期▶

(1801—1806，六年)

●1801年·三一岁●

▲一月：黑格尔离开法兰克福，转到耶拿，到一个贵族家庭作家庭教师。

△谢林(二六岁)在耶拿大学任教授，第一次提出“同一哲学”概念。

▲开始撰写«论德意志宪法»(Die Verfassung Deutschlands)次年写毕。全文于1893年由莫拉特(Georg Mollat)发表。

▲春夏：写«关于行星轨道的哲学论文»(Dissertatio Philosophica de

Orbitis Planetarum)。

▲七月：撰写《论费希特和谢林哲学体系的异同，兼论莱因霍尔德关于十九世纪初期哲学状况概观论文集第一册》(Über die Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie in Beziehung auf Reinholds Beiträge zur leichtern Übersicht des Zustands der Philosophie zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, 1 Stes Heft)。

▲九月：《论布特维克哲学》(Über die Philosophie Friedrich Bouterweks) 发表于《爱尔兰根文献报》。

▲十月：经谢林推荐，以就职论文《关于行星轨道的哲学论文》在耶拿大学取得编外讲师资格。

▲同事有：哲学教授施莱格尔 (Friedrich von Schlegel, 1772—1829) 神学教授保卢斯 (Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, 1761—1851) 哲学讲师弗里斯 (Jakob Friedrich Fries, 1773--1843) 等。

▲讲授思辨哲学体系：逻辑学、形而上学。听课学生十一人。

▲十月二一日：第一次见到歌德。歌德自 1795 年，任魏玛公国枢密院大臣。

●1802 年 · 三二岁●声援谢林抛开费希特哲学

▲一月：和谢林共同创办《哲学评论杂志》(Kritisches Journal der Philosophie)，每年一卷三期，出版于图宾根。

▲一月：《泛论哲学批判的本质，特别是论它和当前哲学状况的关系》(Über das Wesen der Philosophischen Kritik überhaupt)《常识如何理解哲学：克鲁格著作剖视》* (Wie der gemeine Menschenverstand die Philosophie nehme) 发表于《杂志》第一卷第一期。

▲三月：《怀疑论和哲学的关系》(Verhältnis der Skeptizismus zur Philosophie) 发表于《杂志》第一卷第二期。

▲讲授自然法和国际公法（第一学期）自然法（第二学期）逻辑和形而上学。

▲七月：《论信仰和知识，或主体性的反思哲学》(Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität) 发表于《杂志》第二

卷第一期。

▲《论自然法的科学研究方法》(Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts) 发表于《杂志》第二卷第二期(年底),第三卷第三期(下年春季)续完。

▲结识同事、诗人福斯 (Johann Heinrich Voss, 1751—1826) 教授。

▲协助保卢斯**编订《斯宾诺莎文集》新版。

▲冬季: 写《论德意志宪法》。

▲《耶拿逻辑学、形而上学和自然哲学》(Hegels Jenenser Logik, Metaphysik und Naturphilosophie) 于1923年由拉松出版于来比锡。***

△谢林把主要力量用在编辑《新思辨哲学杂志》。

△冬季: 谢林做关于艺术哲学的讲演,观点从此和费希特有所分歧。

* 又译: 庸俗的知性……,见《黑格尔小传》第39页;一般的人类知性……,见《逻辑学》(1976年)第564页。

** 又译: 保罗斯,见温锡增译《神学政治论》(斯宾诺莎著)商务印书馆,1963年,第284页。

*** 拉松根据柏林图书馆所藏黑格尔遗稿第9卷校印,收于《全集》第十八卷第一册。

●1803年·三三岁●逐渐不同意谢林的观点

▲在校内旁听生理学等自然科学方面课程。

▲讲授哲学全书和自然法(第一学期)。

▲下半年: 独立支持《杂志》,谢林离开耶拿了。*

△谢林和卡罗琳·施莱格尔(Caroline Schlegel,1763—1809),奥古斯特·威廉·封·施莱格尔的离婚妻(三月),前往维尔茨堡(今西德),谢林任教于维尔茨堡大学。

▲讲授思辨哲学体系和自然法(第二学期)。

▲十一月: 接到歌德从魏玛府送来文章,征求意见。

▲《耶拿实在哲学》(Jenenser Realphilosophie, 两卷)于1931年由霍夫迈斯特出版于来比锡。**

△十二月: 赫德尔病逝。

⊙在拿破仑控制下,德国较大各邦君主、诸侯召开帝国代表会议,决议大

并小，合并为三十八个邦。

* 杂志本是“同人刊物”，刚办起来，一个就转去办另一刊物，此刻连人也走了，这不仅是地理上的分离，而且是思想上的决裂，参看汝信：黑格尔与谢林的决裂，收于吉林《社会科学战线》编辑部编：《哲学史论丛》(1980年)。

** 霍夫迈斯特根据遗稿第12卷(1803/04年)第5卷(1805/06年)校印，收于拉松《全集》第十九第二十卷。

●1804年·三四岁●

▲一月：应耶拿矿物学会之聘，任鉴定员。

△二月十二日：康德逝世于东普鲁士柯尼斯堡寓所。其哲学教席遗缺由克鲁格(奥得河畔法兰克福大学哲学教授)接任。

▲讲授哲学的一般体系(第一学期)。

▲八月：成为威斯特伐伦自然研究会会员。

△七月二八日：唯物主义哲学家路德维希·费尔巴哈 (Ludwig Andreas Feuerbach) 诞生于巴伐利亚公国兰次胡特城。

▲讲授思辨哲学(第二学期)。听课学生二三十人。

▲讲授数学，听课学生中的加布勒 (Georg Andreas Gabler, 1786—1853)，后来是黑格尔的正统继承者。

★黑格尔的数学知识极为丰富，甚至他的任何一个学生都没有能力把他遗留下来的大量数学手稿整理出版。(恩格斯致弗·阿·朗格，1865.3.29。《马克思恩格斯全集》31:471)

△温迪施曼 (Windischmann) 把所译柏拉图《蒂迈欧篇》献给谢林，谢温两人在观点上是一致的，保持通信联系，时间很长，只是到了后期关系却不融洽，因为温后来转而接受黑格尔哲学。

△年底：费希特任爱尔兰根大学哲学教授，从次年开始，夏季前往授课，讲学者的本职。

△谢林的《哲学和宗教》出版。

⊙十二月二日：法兰西第一共和国 (1792—1804) 第一执政拿破仑在巴黎，由天主教罗马教皇庇护七世加冕为法兰西第一帝国皇帝(1804—1815)。

●1805年·三五岁●

▲二月：黑格尔任副教授。弗里斯同时晋升。

▲五月：黑格尔急于要建立一种体系，向友人提到：路德使基督教《圣经》说德语，福斯使荷马说德语，他要试试，教哲学说德语；表示要建立哲学体系，写思辨哲学，自然哲学，精神哲学，自然法，以及前人未包括进哲学里去的美学。

▲讲授哲学全书和自然法（第一学期）。

▲讲授实在哲学，哲学史（第二学期），不久，因普法战争迫近而中断。

▲冬季：开写《精神现象学》(Phänomenologie des Geistes)*。

△谢林到斯图加特做私人讲演(1805—1806)。

⊙普鲁士继续参加欧洲封建君主各国政府组织的反法同盟，再次对法国进行武装干涉。拿破仑指挥的法国军队进入德国境内，与普鲁士、奥地利、俄国军队激战。

⊙普鲁士政治家在政治、经济、军事方面勉强进行若干改革措施，所谓"改革之战"。

* 两种英译本，一作 Phenomenology of Mind, 拜里 (J. B. Baillie) 译，814页，1910/31年，伦敦；一作Phenomenology of Spirit，米勒(A.V.Miller)译，595页，1979年，牛津。前者据 1841 年版，后者据 Hoffmeister (1952)版。罗伊斯(Josiah Royce)摘译一部分，收于《摘编》第 79—93 页。中译本：贺麟、王玖兴，上 1962，下 1979。

●1806 年 · 三六岁●和谢林彻底决裂

▲讲授自然哲学和精神哲学（实在哲学）、思辨哲学或逻辑。

★"拿破仑并不像他的敌人所说的那样是一个专横跋扈的暴君。他在德国是革命的代表，是革命原理的传播者，是旧的封建社会的摧毁人。……拿破仑摧毁了神圣罗马帝国，并以并小邦为大邦的办法减少了德国的小邦的数目。"（恩格斯：德国状况。《马克思恩格斯全集》2:636）"1806 年——没有完全消灭普鲁士，这是拿破仑的一个错误。"（恩格斯：关于德国的札记。《德国农民战争》1962 年，第 179 页）

⊙七月二十日：德国南部和西部十六个邦（包括巴伐利亚、符腾堡、巴登等）在拿破仑保护下成立来因同盟。奥地利皇帝弗兰茨根的德意志民族神圣罗马帝国称号本来也还留个虚名，从此名实俱亡。

⊙十月：普法两军在耶拿激战，普军大败。法军占领柏林（十月二七日），

学校停课。

▲十月十三日：大战前夕，《精神现象学》匆匆结束，以便投寄出版商赶印。

▲黑格尔在书信中称拿破仑为骑在马上的"世界灵魂"* (Weltseele)：我看到皇帝——这个世界灵魂——骑马穿城而过，去检阅军队。

▲这个时期的散篇著作：就职论文、论辩题、公开发表于《哲学评论杂志》的文章等，1832年，经米希勒** (Karl Ludwig Michelet, 1801—1893)编为《综合文集》出版于柏林，收于米编本《全集》第十六卷。

△十一月：费希特从柏林避难到柯尼斯堡，担任临时教授，后转往哥本哈根，找他的学生厄尔斯达 (Oerstad)，于1807年九月始返柏林。

△谢林到慕尼黑任巴伐利亚科学院院士、造型艺术科学院秘书长。

⊙符腾堡公国弗里德里希二世 (Friedrich II von Württemberg, 1754—1816) 在世。

* 又译：宇宙精神，见叶青编《黑格尔》第21页；世界的灵魂，见前书第39页；世界的主脑，见《拿破仑传》第413页。

** 米希勒是法国新教徒，在柏林长大，上学，1819年入柏林大学，修法律系，但对黑格尔的逻辑学、哲学课发生兴趣，1824年得到学位，1826年开始在母校教书，1829年任教授，直到1874年。他为《黑格尔全集》编委会提供了自然哲学讲演记录(1823/24，冬季)等。

◀巴伐利亚时期▶

(1807—1808/1808—1816，十年)

◑1807年·三七岁●记者生涯

▲一月：担任海得尔堡物理学会名誉会员。

▲三月：得到同乡尼特哈默尔介绍，前往巴伐利亚的班堡担任《班堡日报》编辑一年半。尼特哈默尔在巴伐利亚公国政府担任高等学务委员。

▲四月：《科学体系：第一部，精神现象学》出版于班堡和维尔茨堡。后来，由舒尔茨(Johann Schulze, 1786—1869)编订，收于米编本《全集》第二卷；第二版，1841年。

★**"最内在的潜伏着的本质，……首先由于哲学按照人的存在、自我意识的异化的现象去加以研究，才揭示出来，那掌握这种知识的科学因而就叫做**

现象学。”“精神现象学是黑格尔哲学的起源和秘密。”(马克思:《黑格尔辩证法和哲学一般的批判》第16,第10页。)

▲以头一批有数几本赠送歌德、福格特 (Geheimrat Voigt)、尼特哈默尔。歌德对友人克内贝尔* (Karl Ludwig von Knebel, 1744—1834) 表示急于了解黑格尔的思想方法,而对于黑格尔的拙于言词深觉惋惜。

▲写短文《谁在抽象思维?》(Wer denkt abstrakt?)。**

⊙七月:第四次反法同盟参加者普鲁士、俄国以战败国身份和法国在普鲁士西北的提尔西特签订“提尔西特和约”,普鲁士让出了领土。

★“提尔西特和约对于德国曾是莫大的耻辱,而同时它又是走向民族大复兴的转折。当时历史环境除了提供走向资产阶级国家的出路之外,再没有达到民族复兴的别的出路。”(列宁:《当前的主要任务》。《列宁选集》3:491)

▲黑格尔的非婚生子路德维希 (Ludwig, 1807—1831) 生。

△十月:谢林在慕尼黑艺术学院讲“论造型艺术和自然界的关系” (Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur)。

△十一月:谢林从慕尼黑寄来一份讲稿征求意见,同时表示尚无时间读《精神现象学》。

△谢林认为黑格尔《精神现象学》剽窃了他的观点而又叙述不当。

* 又译:克涅埃尔,见《哲学史》2:13;克纳贝尔,见《论十八十九世纪德国古典哲学》[论文译丛]第17页;克涅伯尔,见贺麟:黑格尔的时代,收于《外国哲学史研究集刊》第一集,第61页,上海人民出版社,1978年。克是卢克莱修《物性论》德译者(1821)。

** 中译见《学习译丛》杂志1957年第2期第1—3页。

●1808年·三八岁●

▲十一月:转任纽伦堡文科中学校长,兼教哲学、古典文学、高等数学。

▲给高年级开哲学概论课,给中年级开逻辑课。

△费希特提出在柏林设立大学的建议书。

⊙普鲁士资产阶级革命(1808—1813)。贵族曾经想执掌政权;但软弱无力,资产阶级则害怕正在崛起的无产阶级,于是,在不伦不类的君主政体这种统治形式下,普鲁士政府开始缓慢实行微小的改良,以清除封建制度,确立有条件的资产阶级专政。

●1809年·三九岁●

△二月：温迪施曼在《耶拿德国文献报》发表评论，肯定《精神现象学》。

▲九月：讲演《论古典研究》。

▲黑格尔编写《哲学入门》* (Philosophische Propädeutik)，以便给各年级讲课用，1811年写毕。

▲这个时期的讲义、讲话(历届学年年终讲话五篇)和意见(关于哲学课程的设置)，1840年，经罗森克兰茨 (Johann Karl Rosenkranz, 1805—1879) 编为《中学校长任期的〈哲学入门〉》米希勒编为《哲学讲演》出版，收于米编本第十八卷和第一卷。后来，格洛克纳 (Hermann Glockner, 1896—?)于1927年利用米编本重版时，撮合为《哲学入门、中学讲话和关于哲学课意见》(Philosophische Propädeutik, Gymnasialreden und Gutachten über den philosophie-Unterricht)，列为第三卷。以后，霍夫迈斯特进一步做系统整理，补充，总名为《纽伦堡时期1808—1816著作集》(Nürnberger Schriften: 1808—1816) 于1938年出版，是为原拉松所编《全集》第21卷。

△谢林丧妻。

△三月：《谢林哲学著作集》(F. W. J. Schellings philosophische Schriften) 第一集出版于兰次胡特 (Landshut)，后集并未续出。

⊙普鲁士政府委派洪堡筹办柏林大学。

* 本书无中译本，但有哈里斯(Wm. T. Harris) 所写的大纲，即英文《黑格尔：逻辑大纲》(Outlines of Hegel's Logic) 的周谷城译本 (32开，116页)，正理报社特刊，1934年。哈里斯所译《哲学入门》(Philosophical propaedeutics) 收于洛温堡 (J.Loewenberg)所编：《黑格尔著作摘编》(Selections,1929年,468页,纽约)第68—79，第98—128页) 北京图书馆有冈迪雅克 (Maurice de Gandillac) 的法译本 Propédeutique philosophique, 1963年,巴黎。正文223页，其后的225—232页为法德术语对照索引。

●1810年·四十岁●

▲给低年级开法律学、伦理学、宗教课。

▲黑格尔的学生(耶拿大学时期)巴赫曼 (Karl Friedrich Bachmann, 1785—1855) 在《海得尔堡年刊》(Heidelberger Jahrbüter) 上评论《精神现象学》，把谢林和黑格尔比为柏拉图和亚里士多德。

▲本世纪头十年，黑格尔的哲学思想体系主要特征趋臻具备，他的哲学在思想学术界引起重视。

⊙秋季：柏林大学开学，校长为施马尔茨 (Schmalz)。

△费希特在柏林大学讲授"意识之事实"。

●1811年·四一岁●结婚

▲给中高年级开宗教学课。

▲九月：和纽伦堡元老院议员卡尔·封·图赫尔的女儿玛丽·封·图赫尔 (Marie von Tucher, 1791—1855) 结婚。

△秋季：费希特当选年度校长。遭到评议会反对，次年四月即辞职。

△弗里斯《逻辑学体系》出版。黑格尔把这部书斥为"毫无意义的出版物"。*

* 见《逻辑学》第34页注。

●1812年·四二岁●出版《逻辑学》

▲三月：《逻辑学》(Wissenschaft der Logik 通称：大逻辑 [Gross Logik]，以别于《哲学全书》中的"逻辑学")第一卷上册：客观逻辑，存在论，出版于纽伦堡。1833—34年，全书由费尔斯特 (Förster) 和波曼 (Boumann) 编订，列为米编本第三第四第五卷出版。*

★"黑格尔在概念的辩证法中天才地猜测到了事物(现象、世界、自然界)的辩证法。""正是猜测到了，再没有别的。"(列宁：《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》第130页)"黑格尔对于辩证法曾经给了很重要的贡献，但是他的辩证法却是唯心的辩证法"。(《毛泽东选集》第278页)

△谢林和卡罗琳的友人格特尔 (Pauline Gotter) 结婚。

▲秋季：关于中学哲学教育，向高级哲学尼特哈默尔提出意见书。

▲十月：谢林来访，两人绝口不触及原本共同感到兴趣的话题——哲学和思想问题。

⊙年底：拿破仑率军征俄。**

* 中译本：杨一之译，商务印书馆，上卷，1966年，下卷，1976年。本书译本虽晚出，内容早在1936年(译者序署1934年八月)就有介绍，即刘及辰译自日本川内唯彦的尼科莱著《黑格尔论理学大纲》(32开，90页)天津百城书局出版，中国科学院图书

馆藏。本卷 Stirling 英译，收于 Secret of Hegel 第二版，1897，爱丁堡。Lager Logic（或 Greater Logic）全书 Henry C. Brokmeyer 英译于十九世纪后半叶，未出版。

** 黑格尔有个弟弟，当时站在支持拿破仑一方作战，本年死于征俄之役。

●1813年·四三岁●

▲《逻辑学》第一卷下册：客观逻辑，本质论，出版于纽伦堡。

★“他的真正的自然哲学是在《逻辑学》第二册即本质论中，这是全部理论的真正核心。”（恩格斯致弗·阿·朗格信，1865. 3. 29。《马克思恩格斯全集》31:471）。

▲六月：黑格尔和玛丽的第一个儿子卡尔（Karl）生。

▲十二月：任纽伦堡市学校事务委员会督导。

⊙十月：来比锡会战结果，拿破仑败于第六次反法同盟，来因同盟随即瓦解，法国在德意志的统治告终。

●1814年·四四岁●

△一月二七日：费希特病逝于柏林。

▲黑格尔和玛丽的第二个儿子伊曼努尔（Immanuel, 1814—1891）生。

●1815年·四五岁●

⊙六月：维也纳和会结果，德意志三十八个邦（市）建立邦联。邦联议会干预各邦内部事务，镇压革命运动。

⊙六月十二日：德国许多大学生主张德国统一，反对封建割据和诸侯专制，在耶拿建立德国大学生协会（Burschenschaft）；迅即遍及各邦，在各大学得到热烈响应。

⊙邦联中两个最大的德意志国家——普鲁士和奥地利争当霸主，北部普鲁士新教国家对东南部奥地利天主教国家逐渐占上风，新教神学遂得以大为发展，普鲁士后来统一了许多小邦。

▲秋季：游慕尼黑，逗留两周，会见尼特哈默尔、雅可比、谢林等。

●1816年·四六岁●

▲七八月：先后接到海得尔堡、爱尔兰根、柏林三大学聘书。

▲八月：会见来纽伦堡的普鲁士政府参事封·劳默尔（Friedrich Ludwig Georg von Raumer, 1781—1873），谈大学哲学教育，并请其向普鲁士内务大臣表示愿到柏林大学任教。

▲八月：辞去中学校长职务。到奥地利、法国、荷兰渡假。

◀海得尔堡时期▶

（1816—1818，两年）

▲秋季：得到海得尔堡大学副校长、新教神学教授道布（Karl Daub, 1765—1836）的推荐，向西，到巴登公国的海得尔堡大学*担任哲学教授，接替弗里斯（1806—1816年在此），弗里斯以所谓宣传无神论思想而被辞退。

在此年俸1300弗洛林。

开始时，听课学生四个，第二年十个。

▲十月二八日：发表就职讲演，公开宣称："普鲁士国家就是建立在理性基础上的。"

▲讲授哲学史（第二学期），自此共讲九遍。

▲《哲学史讲演录》（Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie）1833年至1836年，经米希勒整理编辑，出版于柏林，收为米编本《全集》第十三、第十四、第十五卷。第二版于1842年出版。**

▲《评符腾堡邦议会会议辩论集（1815—1816）》（Beurteilung der Verhandlungen in der Versammlung der Landstände der Königreichs Württemberg im Jahr 1815 und 1816）写成，次年年底发表于《海得尔堡文献年鉴》。

▲冬季：《逻辑学》第二卷：主观逻辑，概念论，出版。***

★"黑格尔逻辑学的总结和概要、最高成就和实质，就是辩证的方法，——这是绝妙的。还有一点：在黑格尔这部最唯心的著作中，唯心主义最少，唯物主义最多，'矛盾'，然而是事实！"（列宁：《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》第173页）

⊙德意志邦联在法兰克福召开第一次会议。

* 这个大学历史较长，早年有意邀请斯宾诺莎来讲学，虽然斯宾诺莎不存奢望，比

较而言，这里当局毕竟是开明一些的。

** 本书拉松《全集》本只有第一卷，即第十五卷第一册《哲学的体系和历史》(System und Geschichte der Philosophie, 386 页)，霍夫迈斯特编，出版于 1944 年，北京图书馆藏；哲学研究所图书馆藏《哲学史导言》(Einleitung in die Geschichte der Philosophie, 311 页)，1959 年版。中译本：贺麟、王太庆等译，第一卷，三联书店，1956 年，第二卷，1957 年；第三卷，商务印书馆，1959 年；第四卷，1978年。E.S.Haldane, Frances H. Simson 英译，1892—96，伦敦。

*** 本卷主观逻辑的第二第三部分，麦克兰(Henry S. Macran)英译为《世界和理念的逻辑》(Hegel's Logic of World and Idea, 1929 年，215 页)商务印书馆藏；全书英译则有 Harris 所译，1881，纽约；约翰斯顿(W.H. Johnston)和斯特拉瑟斯(L.G.Struthers)的《逻辑学》(两卷，1929)。

●1817 年·四七岁●

▲一月：《评雅可比著作第三卷》(Über Friedrich Heinrich Jacobis Werke: Dritter Band) 发表于《海得尔堡文献年鉴》(Heidelbergische Jahrbücher der Literatur)。

▲五月：为《哲学全书纲要》(Enzyklopädie die Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse)写序言，以应本年出版于海得尔堡，内容为：(小)逻辑，自然哲学，精神哲学。

▲法国哲学家，折衷主义者库赞* (Victor Cousin, 1792—1867, 二五岁) 来访。

▲会见来海得尔堡的慕尼黑科学院院长雅可比(1743—1819，七四岁)。

⊙十月十八日：宗教改革三百周年和来比锡胜利四周年纪念庆祝会由大学生协会召集，在魏玛公国爱森纳赫市郊瓦特堡举行，五百人参加，包括耶拿的四位教授。

弗里斯发表演说，提出激进的政治主张，号召人们广泛参加统一德国的斗争。

▲冬季：开始讲授美学，自此共讲五次(1817，1820，1823，1826，1829)。

▲《美学讲演录》(Verlesungen über die Ästhetik) 于 1835 年至 1838 年，经霍托** (Heinrich Gustav Hotho, 1802—1873) 编订出版于柏林，收为米编本《全集》第十卷上中下三册。第二版，1840—1843。***

△十二月：普鲁士文化教育卫生大臣阿尔滕斯坦 (K. S. F. *Freiherr*

von Stein zum Altenstein, 1770—1840) 甫上任，就邀请黑格尔接任费希特逝世后悬虚的哲学教席遗缺。

* 又译：库然，见刘半九、伯幼等译《黑格尔小传》(古留加著)1978/80，第222页；库辛，见《马克思传》第75页；古桑，见《哲学史讲演录》4:502。

库赞跟黑格尔、谢林颇熟悉。他的《哲学片断》(Fragments philosophiques, 1833)，于1834年由贝克尔斯 (Hubert Beckers, 1806—1889) 翻译为《库赞论法德哲学》(Victor Cousin über französische und deutsche philosophie) 出版，序言就是谢林写的，见《谢林哲学著作集》5:456。

** 又译：荷托，见《哲学译丛》1980年第三期《黑格尔是普鲁士的国家哲学家吗?》第78页；何伦，见《小逻辑》158。霍托到柏林大学学法律，但黑格尔的哲学课吸引了他，而他学哲学则是在布雷斯劳 (Breslau)，后研究艺术史。他漫游英法比荷意返回柏林，在大学教美学、艺术史(1826—1827)。他提供自然哲学 (1823/24) 听讲笔记给米希勒。

*** 中译本：朱光潜译《美学》第一卷，人民文学出版社，1958年，商务印书馆，1979年；第二卷，1979年；第三卷上，1979年。

●1818年·四八岁●

★五月五日：卡尔·马克思 (Karl Marx) 出生于特里尔城。

▲这个时期的散篇著作和《哲学全书纲要》于1834年经黑格尔的学生、助教(1820年)亨宁 (Leopold Dorotheus von Henning, 1791—1866) 编为《哲学全书纲要和海得堡时期著作》出版于柏林，收为来编本《全集》第六卷。

◀柏林时期▶

(1818—1831，十三年)

▲十月：向西北，顺道访问歌德，然后到柏林大学就任哲学教授。在这里仅只担任学校职务，想望兼任政府职务的初衷毕其一生落空。然而，此后逐渐地成了普鲁士官方所赞许的哲学家。

年俸一倍于在海得尔堡所得。

▲同事有：神学教授施莱尔马赫 (Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, 1768—1834)，圣经批判家德·韦特 (Wilhelm Martin Leberecht de

Wette, 1780—1849),历史学派法学家萨维尼 (Friedrich Karl von Savigny, 1779—1861), 物理学教授艾尔曼 (Paul Erman, 1764—1851);稍后有:植物学教授舒尔茨 (K. H. Schultz, 1798—1871)。

▲十月二八日:发表就职讲演*。

▲冬季:讲授自然法和国家法或法哲学,自此共讲六遍。

△埃申迈尔 (Karl August von Eschenmayer, 1771—1852) 在图宾根大学宣传谢林哲学。

* 讲演辞译文见《小逻辑》(1980年)第31—36页。

●1819年·四九岁●

⊙三月:爱国学生卡尔·桑德 (Karl Ludwig Sand, 1795—1820) 刺杀沙皇间谍、德国戏剧家科策布* (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, 1761—1819)。

▲讲授宗教哲学、哲学史、逻辑学和形而上学(第一学期)**。

⊙九月:德意志各邦反动统治者签订"卡尔巴斯德决议",进一步禁止言论出版自由,加紧监视大学,镇压学生运动、解散大学生协会。

▲少年音乐家门德尔松(1809—1849)回到柏林。黑格尔和其父、银行家门德尔松熟悉,常参加这一家庭星期日举行的音乐晚会、先后与柏林上流社会、文化艺术界人士大洪堡 (Wilhelm Freiherr von Humboldt, 1767—1835) 格林姆 (Jacob Grimm, 1788—1860) 等接触。***

▲讲授自然哲学(第二学期)。**

▲"在上世纪(即十八世纪——引者注)末叶,在大多数是机械唯物主义者的法国唯物主义者之后,出现了要把旧的牛顿—林耐学派的整个自然科学作百科全书式的概括的要求,有两个最有天才的人物投身于这个工作,这就是圣西门(未完成)和黑格尔。……当现在自然界中发展的普遍联系已经得到证明的时候,外表上的顺序排列,如黑格尔人为地完成的辩证的转化一样,是不够了。转化必须自我完成,必须是自然而然的。"(恩格斯:《自然辩证法》。《马克思恩格斯全集》20:593)

△格登 (Hans Adolf Goeden, 1785—1826) 在奥肯 (Oken) 的科学杂志《伊西斯》(Isis) 上发表文章,从医学观点对《哲学全书》中关于疾病诊治的

论述提出批评。《哲学全书》难得有自然科学界人士注意，这个批评促使黑格尔认真钻研医学文献。†

△“卡尔巴斯德决议”后，弗里斯在耶拿大学的教授职位就因在瓦特堡发表演讲而丢掉了，后来，1824 年，只好改教物理学、数学，1825 年才得重返哲学教席。

△叔本华到柏林大学任编外讲师。

* 又译：柯采布埃，见《黑格尔小传》103；柯采布，见樊集译《马克思传》(梅林著)，柯慈普，见贺麟译《黑格尔》(开尔德著) 90。这个沙皇代理人，其著作《日尔曼帝国史》在瓦特堡大会上被爱国学生宣布为反动著作，象征性予以焚毁。

** 据说，本年这宗教哲学、哲学史、自然哲学三个课以及世界史哲学(1822/23 冬学期) 的听讲记录业经伊尔亭格整理，见西德《明镜》1979 年第 49 期，转引自《哲学译丛》1980 年第三期第 78 页。

*** 黑格尔的文学艺术爱好是深的，和文学艺术界的接触是多的。荷尔德林即以法兰克福城音乐戏剧生活丰富招引他，而他到了那里确也尽量享受了机会。在柏林的这方面生活，帕蒂提到，有一次，莫扎特乐曲演奏会结束了，黑格尔以钝拙的言词表达自己实在高兴，引得乐队指挥克莱因 (Bernhard Klein, 1793—1832) 后来对帕蒂说：这一来，我算真喜欢这位口吃的哲学家了。

说到银行家门德尔松不妨提一笔：他是哲学家的儿子，又是音乐家的父亲，两头都是文化名人。因此他自我介绍，“从前我是我父亲的儿子，现在我是我儿子的父亲”。

†格登是医学博士，早年受谢林影响。

●1820 年·五十岁●批判弗里斯

▲《伦理体系》* (System der Sittlichkeit) 写毕。

△三月：叔本华 (Arthur Schopenhauer, 1788—1860) 把开课时间订在黑格尔讲课的时间，结果，听讲者寥寥，课程未授完，就离开了学校。

▲六月：《法哲学原理·序言》校样已退给出版商。这时，重又索回，增添一段攻击弗里斯政见之与普鲁士官方相左，称之为“自封为哲学家的那批肤浅人物的头目”。

▲七月：任勃兰登堡省科学考试委员会委员，至 1822 年。

▲秋季：到德累斯顿旅行。

▲讲授哲学史(第二学期)。

★十一月二八日：弗里德里希·恩格斯 (Friedrich Engels) 出生于巴门。

▲二十年代：黑格尔的世界观最后形成。

* 又译：伦理生活体系，见《哲学译丛》（双月刊）1980年第三期第13页〔法〕D. 索什-达塔文。

本书，据张颐（四川，1887—1969，北京）考证，前五章写于1802—1821年，见张的博士论文：英文《赫氏伦理探索》(Hegel's Ethical Teaching, its development, significance, and limitations, by W. S. Chang) 商务印书馆，1925年第2页（全书137页），前有 J. A. Smith写于1924年二月的序言，北京大学图书馆藏，作者所赠，于1925年七月。1926年版，中山大学图书馆藏。

●1821年·五一岁●推崇君主立宪政体

▲《自然法和国家学大纲》(Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse) 出版于柏林。1833年，经甘斯 (Eduard Gans, 1797—1839) 题为《法哲学原理》(Grundlinien der Philosophie des Rechts) 出版于柏林，收于米编本《全集》第八卷。*

★"……当黑格尔在他的《法哲学》一书中宣称君主立宪是最高的、最完善的政体时，德国哲学这个表明德国思想发展的最复杂但也最准确的指标，也站到资产阶级方面去了。换句话说，黑格尔宣布了德国资产阶级取得政权的时刻即将到来。"（恩格斯：《德国的革命和反革命》。《马克思恩格斯全集》8:16—17）

▲讲授宗教哲学，自此共讲四遍。

▲《宗教哲学讲演录》(Vorlesungen über die Philosophie der Religion)，于1832年，由神学家马海奈克** (Philipp Konrad Marheineke, 1780—1846) 出版于柏林，收为米编本《全集》第十一第十二卷，第二版，1840年。

▲八月：阿尔滕斯坦大臣复函黑格尔，赞赏他的《法哲学原理》一书，称他为"普鲁士复兴的国家哲学家"。

▲讲授美学、法哲学（第二学期）。

▲自本年起，法哲学课以《法哲学原理》一书为课本（1821，1822，1824，1830）。

* 本书1840年版，1854年版，北京图书馆有藏。中译本：范扬、张企泰译，商务印书馆，1961/79。英译：S.W.Dyde，1896，伦敦，T.M. Knox，1952，牛津。

**马海奈克是道布在海得尔堡的学生，黑格尔主义者。本书英译，E.B. Speirs, J. Burdon Sanderson, 1895。

●1822年·五二岁●

▲三月：为学生（海得尔堡时期）亨利希* (Hermann Friedrich Wilhelm Heinrich, 1794—1861) 的《宗教和科学的内在联系》(Die Religion im inneren Verhältnis zur Wissenschaft) 写序言。该书本年出版。

▲讲授历史哲学（第二学期），自此共讲五次。

▲《历史哲学讲演录》(Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte) 于 1837 年，经甘斯整理编辑并写序言出版，收于米编本《全集》第九卷；以后，第二版，1840 年，第三版，1843 年，都由卡尔·黑格尔编辑并写序言。

★"黑格尔把历史观从形而上学中解放了出来，使它成为辩证的，可是他的历史观本质上是唯心主义的"。（恩格斯：《社会主义从空想到科学的发展》。《马克思恩格斯全集》19:226）

△贝内克 (Friedrich Eduard Beneke, 1795—1854) 于两年前就来柏林大学授课，《道德物理学基础》出版后，大臣阿尔滕斯坦撤了他的职。***

▲黑格尔任大学评议会委员。

⊙普鲁士王国总理大臣改革派首领哈登贝格 (Karl August Fürst von Hardenberg, 1750—1822) 死。

* 黑格尔主义右翼分子。马克思对他的批判，见于《神圣家族》，《马克思恩格斯全集》第二卷，名字为辛利克斯。

** 本书 1837 年版，北京大学图书馆有藏。中译本：王灵皋译《历史哲学纲要》(361 页)上海神州国光社，1932 年；王造时、谢诒征译《历史哲学》，上海商务印书馆，1936 年；王造时译 (572 页)三联书店，1955年，商务印书馆，1963年。后者据英译本 J. Sibree 的 The Philosophy of History, 1857/84 年，伦敦。另，张铭鼎译有介绍性的《黑格尔之历史哲学》(348 页)上海民智书局，1933 年。

*** 贝内克直到 1827 年才得以从格廷根大学重返柏林大学，而直至黑格尔逝世后才得以任哲学教授，因为他反对黑格尔。

●1823 年·五三岁●

▲成为荷兰学者组织"和睦"(Concordia) 社社员。

△费尔巴哈进海得尔堡大学神学系。

●1824 年·五四岁●

▲柏林大学编外讲师凯泽林 (Hermann von Keyserlingk, 1793—？)反

对黑格尔在1822年的"序言"中对施莱尔马赫的批评。

△秋季：费尔巴哈转学到柏林大学神学系(七月)。

★"费尔巴哈的发展进程是一个黑格尔主义者(诚然，他从来不是完全正统的黑格尔主义者)走向唯物主义的发展进程，这一发展使他在一定的阶段上同自己的这位先驱者的唯心主义体系完全决裂了。"(恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。《马克思恩格斯选集》4:223)

●1825年·五五岁●向歌德致敬

▲致函歌德：我回顾我精神发展的历程，处处看到你的影响，我要自称是你的一个儿子。

▲画家施勒辛格(Jakob von Schlesinger)为他画油画像。*

△四月：费尔巴哈转到哲学系。

* 见《英国百科全书》8:725。法国大百科(la Grande Encyclopédie,1974)则有伯林格尔(Bollinger)所作雕刻像，见第10卷，总5852页。

●1826年·五六岁●组织科学评论社

▲一月：《论宗教改宗者》(Über die Bekehrten. Anti-kritisches)，评劳帕赫(Ernst Raupach, 1784—1852)著作的文章发表于《柏林快邮》报(Berliner Schnellpost)。

△春季：叔本华再次来柏林大学讲课，时间仍订在黑格尔讲课时间，因无人听讲，憔然收场。

▲七月：瓦尔恩哈根·封·恩泽(Varnhagen von Ense, 1785—1858)亨宁、米希勒、波瓦塞雷(Sulpiz Boisserée, 1783—1854)大洪堡(Wilhelm Freiherr von Humboldt, 1767—1835)甘斯(秘书)等组织科学评论社。

▲八月：黑格尔的哲学适应了普鲁士国家的需要，他在柏林大学的讲座吸引了不少听众，黑格尔主义一时颇为时行，他的学生们为他和歌德举办联合生日庆祝会，以扩大黑格尔学派的影响。

★"黑格尔是一个德国人而且和他的同时代人歌德一样拖着一根庸人的辫子。歌德和黑格尔各在自己的领域中都是奥林帕斯山上的宙斯，但是两人都没有完全脱去德国的庸人气味。"(恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。《马克思恩格斯选集》4:214)

△费尔巴哈告别黑格尔，说："我听了您两年课，我两年来完全献身于研究您的哲学，但是，现在，我感觉到需要就教于与思辨哲学直接相对立的其他科学，即自然科学。"

●1827年·五七岁●出版评论年鉴

▲一月："科学评论社"的机关刊物《科学评论年鉴》(Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik) 创刊。

▲《评洪堡著论摩诃婆罗多名诗薄伽梵歌》(Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata von Wilhelm von Humboldt) 发表于《年鉴》。

▲五月：为《哲学全书纲要》写序言。本书经过增补，取名《哲学全书》，在道布协助下，出版第二版于海得尔堡(七月)。

▲暑期游历巴黎，参观卢孚宫艺术展览；结识英国演员凯伯尔 (Charles Kemple, 1775—1850)。

△歌德的学生、语言学家帕蒂 (Gustav Parthey, 1798—1872) 和黑格尔的学生(海得尔堡时期)法学家甘斯都在《歌德会见记：1827.8.28》提到歌德很赏识黑格尔的自然和历史观点。*

▲十月十八日：应年迈的歌德(七八岁)邀请，旅行归途，前往魏玛访问，漫谈双方都感兴趣的辩证法问题。**

△神学家亨格施坦堡 (Ernst Wilhelm Hengstenberg, 1802—1868) 在所编《福音派教会报》上，以新教正统派观点攻击黑格尔，说他把基督教变成泛神论，这终要导致无神论。

△谢林发表讲演：关于现代哲学史 (Zur Geschichte der neueren Philosophie)*** 于慕尼黑。本年，他任巴伐利亚公国国家科学中心总监，科学院院长，慕尼黑大学教授。

* 见考夫曼：《黑格尔：新解、原文和注释》(Walter Kaufmann, Hegel reinterpretation texts and commentary) 1965年，第345页。何兆武藏书，这是他去年访问美国时，在东部新泽西州普林斯顿大学见到作者，所接受的赠书。可惜，他们的会见是作者和我国学者的最后一次，不数日，作者就谢世。

** 见朱光潜译《歌德谈话录，1823—1832年》(爱克曼辑录)1978年，人民文学出版社，第161—162页，并另见第120，第185页。黑格尔说，只有精神病患者才会运用辩证法颠倒是非，混淆真伪。

*** 见《谢林著作集》5:196—234。

●1828年·五八岁●

▲《关于佐尔格*的遗著和书信》(Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel) 发表于《年鉴》。

▲讲授自然哲学(第一学期),听课学生 68 个。与此同时,施莱尔马赫的学生里特尔 (Heinrich Julius Ritter, 1791—1865) 讲授古代哲学课,讲课时间正与黑格尔同时,学生 84 个。

▲《关于哈曼**的著作》(Hamanns Schriften) 发表于《年鉴》。

△小洪堡 (Alexander Freiherr von Humboldt, 1769—1859) 去年回到柏林,他介绍自己游历各国考察地理的演说轰动柏林,引起人们对自然科学,对异国风光极大兴趣。

▲十一月:收到费尔巴哈寄来拉丁论文《论唯一的、普遍的、无限的理性》。

▲讲授美学、哲学史(第二学期)。***

* 佐尔格 (Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780—1819),黑格尔友人,艺术理论家。他的著作《艾尔温》,马克思青年时代做过摘要。

** 哈曼 (Johann Georg Hamann, 1730—1788),语言学家,赫德尔、康德的友人,称康德为普鲁士休谟。黑格尔和歌德交换过对哈曼的看法,见《歌德谈话录》第162,第185页。

*** 他的学生盖尔(Friedrich Wilhelm Ludwig Geyer,生于1809/10?)听了这个冬季课以及神的存在(1829,夏)哲学史 (1828/30冬) 历史哲学 (1830/31冬)宗教哲学(1831,夏)。在1830年夏,逻辑、自然哲学听课学生名录上,他列第十号。1831年冬的法哲学课,他名列第十五号。黑格尔在生日祝寿会上提到他来参加。

●1829年·五九岁●

⊙四月:英国国会通过"天主教徒解放法令",允许天主教徒参加普选出席国会,担任某些官职。

▲八月:讲关于证明上帝存在的证明。自 1821 年,前后讲十六次,至此结束,听课学生约百人,夏季第一学期一度达二百人。这个篇幅不大的《讲演录》由马海奈克附于《宗教哲学讲演录》出版。

▲评论《论黑格尔学说,或绝对知识与现代泛神论》(Über die Hegelsche Lehre oder absolutes Wissen und moderner Pantheismus) 和《论哲学并

专论黑格尔哲学全书》(Über Philosophie überhaupt und Hegels Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften insbesondere) 的文章发表于《年鉴》。

▲九月前，和谢林在卡尔斯巴德 (Karlsbad) 浴场叙旧数日，虽是意外的邂逅，交谈不触及哲学问题。

▲九月十一日：在魏玛，最后一次访问歌德(八十岁)。

▲评论格舍尔* (Karl Friedrich Göschel, 1784—1862) 的《与基督教信仰认识相关的绝对知与无知札记》(Aphorismen über Nichtwissen und absolutes Wissen im Verhältnisse zur Christlichen Glaubenserkenntnis) 的文章发表于《年鉴》。

▲十月：接受普鲁士国王的任命，担任柏林大学校长职务一年，成为钦命青年导师。

▲文学家海涅 (1797—1856) 来访。海涅在1821至1823年间听过黑格尔的课。有一次，海涅对于“凡是现实的都是合理的”这句话表示疑惑，黑格尔回答时“怪笑了一笑，然后对我 (即海涅——引者)说：‘也可以这么说：凡是合理的必然都是现实的。’黑格尔连忙转过身来看看，马上就放心了，因为只有亨利希·贝尔听到了这句话。”后来，还是对这句话，黑格尔对海涅说：“只有一个人理解我”，但随后又激愤地加了一句：“甚至他也不了解我。”**

若干年后，库格曼回忆：“关于黑格尔，马克思用这位哲学家自己的话说，在他的学生中除了罗森克兰茨以外，没有一个人了解他，而即使是罗森克兰茨对他的了解也是不正确的。”***

* 又译：格射勒，见樊炳清编《哲学辞典》商务印书馆，1926/35年，第481页。

** 见海涅：《论德国宗教和哲学的历史》，1974年修订第二版，第161页。

*** 《回忆马克思和恩格斯·伟大的马克思的二三事》。

●1830年·六十岁●

▲黑格尔哲学体系的矛盾日益显露，有外在的矛盾，有黑格尔思辨哲学与社会上日益深入的自然科学研究的矛盾，黑格尔学派与自然科学家们的矛盾，有内部的矛盾，黑格尔觉察到学生们和信徒们对黑格尔主义的解释，其分歧是显然的，开始对个别学生(例如：甘斯)之不同意他日趋保守的观点表示不满，但也无可奈何。

△夏季：遭到物理学家、数学家反对，黑格尔仍然未能进入普鲁士科学院为院士。

⊙七月：法国七月革命，波旁王朝复辟结束。

▲九月：修订出版《哲学全书》。经过两次增订，《全书》比《纲要》增加约一百节。1845年，经罗森克兰茨、米希勒、亨宁编辑出版，收于米编本《全集》第七（上下）卷。*

★"正是在1830年到1840年这个时期，'黑格尔主义'的独占统治达到了顶点，它甚至或多或少地感染了自己的敌人；正是在这个时期，黑格尔的观点自觉地或不自觉地大量浸入了各种科学，甚至渗透了通俗读物和日报，而普通的'有教养的意识'，就是从这些通俗读物和日报中汲取自己的思想材料的。但是这一全线胜利仅仅是一种内部斗争的序幕罢了。"（恩格斯：《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》。《马克思恩格斯选集》4:216）

* 中译本：张铭鼎译《论理学》（194页）上海世界书局，1935年；贺麟译《小逻辑》商务印书馆，1950/54/80年。梁志学、薛华、钱广华、沈真译《自然哲学》商务印书馆，1980年。英译：Logic, Wallace,1892; Philosophy of Mind, Wallace, 1894, A.V. Miller, 1971。全书有 Gustav E. Mueller 摘译，1959，北京图书馆藏。

●1831年·六一岁●得到国王授勋

▲黑格尔对普鲁士国家所表现的恭顺态度，"引起近视的政府方面如此的感激"，威廉三世授以三级红鹰勋章。

▲四月：为《普鲁士总汇报》写的《论英国改革法案》（Über die englische Reformbill）发表，黑格尔对于英国资产阶级要求改进选举制度提出批评，他为贵族政治辩护，并站在民族主义观点，颂扬普鲁士国家制度。

▲六月：评论奥勒特（Alb. Leop. Jul. Ohlert）的《理想实在论》（Der Idealrealismus）文章发表于《年鉴》。

▲九月：评论格雷斯（Johann von Görres, 1776—1848）的《论世界史分期与编年之基础》（Über Grundlage, Gliederung und Zeitenfolge der Weltgeschichte）文章发表于《年鉴》。

△十月：乡村教堂牧师施特劳斯（David Friedrich Strauss, 1808—1874）在毛尔布隆（Maulbronn）短期工作后，重返图宾根继续大学学业，现在转来柏林大学听施莱尔马赫和黑格尔的课。

▲泽贝 (L. Sebbers) 为他绘在书房中工作的画像。*

▲讲授法哲学(第二学期)。

▲十一月:为《逻辑学》第二版写序言。

▲修订《精神现象学》,并写序言。

▲十一月十四日:感染霍乱病,逝世于柏林,按照遗嘱葬于费希特和佐尔格墓旁。

▲这个时期的散篇著作收于《柏林时期著作》(Berliner Schriften, 1818—1831) 收于米编本《全集》第十七卷。

△他在柏林大学哲学讲座的遗缺由他的"所有平庸的附和者中最平庸的一个"**学生加布勒尔接任。

* 见《古典文艺理论译丛》第六期第 110 页后。

** 见梅林:《马克思传》第 13 页。

黑格尔全集:

·米希勒等编的《全集》第一版十八卷;第九卷(历史哲学,1837 年),北京大学图书馆藏。第二版十九卷;第八卷(法哲学原理,1840 年),北京图书馆藏。

·格洛克纳编的《逝世百周年纪念版》,1927—1940 年版,全二六卷,清华大学图书馆、哲学研究所图书馆藏;南京图书馆、成都四川大学哲学系资料室藏(二二卷)。1949—1959 年版,中国科学院图书馆、上海复旦大学哲学系资料室藏(黑著二十卷);1964—1971 年版,北京图书馆藏(二二卷),后两卷为格著论黑格尔。

·拉松编的《全集》,序号编至二十一卷,实际上第十卷(美学)只有第一册,缺第十一卷,第十五卷(哲学史)只有第一册导言,缺第十六、第十七卷,第十八卷只有第一册,1913—1932 年,北京图书馆藏(共十六卷册)。

·霍夫迈斯特编的《全集》(不全),北京图书馆藏。

以上二集编者皆未及竟全功即故世。

·埃娃·莫尔登豪尔和卡尔·马尔库斯·米歇尔编的《黑格尔著作集》1969—1971 年,二十卷,商务印书馆资料室、哲学研究所图书馆藏。

以上五种集子,米编本、格编本采用哥特体即花体字,拉编本、霍编本、莫编本采用印刷体即拉丁字。

美学版本:

· Ästhetik, F. Bassenge编, 1174 页, 1955年, 柏林; 商务印书馆资料室藏。

· Philosophy of fine art, F.P.B.Osmaston 译, 四卷, 1920年, 北京图书馆藏。Philosophy of Art, 1879 年, 纽约。Aesthetics, T. M. Knox译, 1975 年, 牛津。The Introduction to Hegel's Philosophy of fine art, Bernard Bosanquet 译注, 1886 年(33+17 5页)1903 年(33+211 页)北京图书馆藏。Hegel: On the Arts(200 页), H.Paolucci 摘译, 1979 年, 纽约; 哲学研究所图书馆藏。

· Лекции по Эстетике, Б.Г.Столпнера译, 第一卷, 1938年, 第二卷, 1940年, П. С. Попов 译, 第三卷, 1958年, 人民文学出版社资料室藏。

· L'Esthétique, S. Jankélévitch 译, 三卷, 1965 年。Cours d'esthetique, Charles Bénard 译, 五卷, 1840—52, 巴黎。

· 美學, 竹内敏雄译, 三卷九册, 1956—1975 年, 北京图书馆藏。

* 承杨一之、朱光潜两位同志雅意, 本表初稿以及此次修订稿收附于他们所译《逻辑学》(1976)和本书, 谨记。